

Lucera

CENTRO CULTURAL PARQUE DE ESPAÑA | NÚMERO 10 | PRIMAVERA 2005 | ROSARIO | ARGENTINA



Lucera

ano)



ncias del Centro Cultural Parque de España

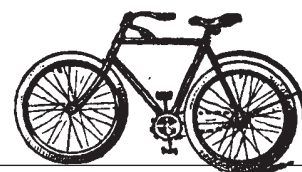
**Paula Sibia Patricia Suárez Chus Martínez Francisco Gandolfo Marisa Flórido Cesar
Hebe Uhart Mónica Bernabé Susana Zanetti Edgardo Rodríguez Juliá**



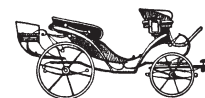
Constantes para una búsqueda renovada

Susana Dezorzi Directora del Centro Cultural Parque de España/AECI

Dos constantes, al menos, recorren los artículos que Lucera publica en su número 10: la construcción de la identidad y la relación con la ciudad. En la primera de esas constantes está la primera persona. En su búsqueda de expresión en los guiños de las nuevas tecnologías es tomada por la mirada crítica de Paula Sibilia. En tanto, en Patricia Suárez el «yo» se debate al explicar la experiencia de una narradora premiada que salta al mundo del teatro, como si hubiese abandonado aquello que la definía, aunque su artículo demuestre que sigue siendo la cuentista eficaz. Y el salto, en el caso de Suárez, también se relaciona con el cambio de ciudad: Buenos Aires por Rosario. Chus Martínez plantea el desafío de hacer conocer en una ciudad el arte más reciente aunque sin que esa actualización conduzca a un papel meramente receptor. El ensayo de Osvaldo Aguirre señala, a partir de la edición de uno de sus cinco libros inéditos, la vigencia de la obra poética de Francisco Gandolfo, un maestro secreto cuyo sitio en la poesía argentina tal vez se revele plenamente a las nuevas generaciones. En Gandolfo otra vez se anudan, por caminos indirectos, el yo y la ciudad, como ocurre casi en forma de programa en la vasta y por ahora poco difundida, entre nosotros, obra del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, cronista insoslayable del Caribe. Y Hebe Uhart también aporta a las constantes, con su mirada extrañada, con esa primera persona de muchos de sus inolvidables cuentos donde el paso del pueblo a la ciudad es materia de relato y de sorpresa. Dos constantes que aparecen y se desvanecen para volver a surgir, para hacer sentir, como dice el artículo de Marisa Flórido, que «yo soy él así como vos sos él así como vos soy yo y nosotros somos todos juntos». Una definición inmejorable, tal vez, de la identidad.



Asociación de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



año 3, número 10
Revista del Centro Cultural
Parque de España / AECI
Rosario, Argentina
ISSN 1667-3093

Directora
Susana Dezorzi

Coordinador ejecutivo
Gastón Bozzano

Editor
Fernando Toloza

Escriben
Osvaldo Aguirre
Mónica Bernabé
Marisa Flórido Cesar
Francisco Gandolfo
Chus Martínez
Edgardo Rodríguez Juliá
Paula Sibilía
Patricia Suárez
Fernando Toloza
Susana Zanetti

Diseño y producción
Cosgaya, Diseño.

Preimpresión e impresión
Borsellino Impresos

4 Paula Sibilía
El show de la vida íntima en Internet

12 Patricia Suárez
El teatro y yo

16 Chus Martínez
La imaginación subversiva

22 Osvaldo Aguirre
Francisco Gandolfo...

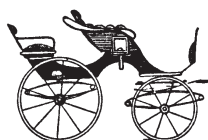
28 Francisco Gandolfo
Dos cartas

Los artículos firmados no implican necesariamente la opinión de Lucera.

El Centro Cultural Parque de España / AECI es una de las instituciones dependientes de la Fundación Complejo Cultural Parque de España, integrada por el Gobierno Español, la Municipalidad de Rosario y la Federación de Asociaciones Españolas de la Provincia de Santa Fe.

Esta revista se compuso con fuentes Pradell roman, italic y bold, y Fontana NDLI bold.

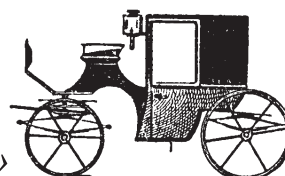
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar





30 Marisa Flórido Cesar
Fronteras móviles

36 Entrevista: Hebe Uhart
«A cierta altura te descubren todos»



43

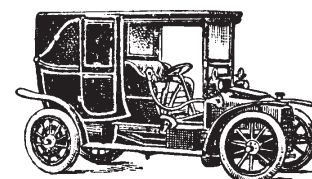
Especial Rodríguez Juliá

44 Mónica Bernabé
La ciudad y sus metáforas

50 Susana Zanetti
En el umbral de «Caribeños»

56 Edgardo Rodríguez Juliá
Novela, crónica y ciudad

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Blogs, fotologs, videologs y webcams

Paula Sibilia

El show de la vida íntima en Internet

Las formas de comunicación y expresión en la Web permiten que los usuarios se conviertan en autores y narradores de un «personaje atractivo», el yo, al que parece no hacerle ya falta el respaldo de una obra para consumir su existencia

Internet está dando a luz un amplio abanico de prácticas confesionales: millones de usuarios de todo el planeta se apropian de dispositivos como los blogs, fotologs, videologs y webcams, y los utilizan para exponer públicamente su intimidad y su vida privada. Estas novedades son manifestaciones de un proceso más amplio que las engloba y las hace posibles: ciertas transformaciones subjetivas que están ocurriendo actualmente, con fuertes impactos socioculturales, económicos y políticos.

Algunos interrogantes iniciales: ¿estas nuevas formas de expresión y comunicación deberían ser consideradas vidas u obras? Esos textos auto-referenciales y esas escenas de la vida privada que agitan las pantallas interconectadas por la red mundial de computadoras, ¿muestran la vida de sus autores o son obras de arte producidas por los nuevos artistas de la era digital? ¿Es posible que sean, al mismo tiempo, vidas y obras? ¿O serán algo completamente nuevo? A pesar de las muchas

dudas, cabe indagar si todas esas palabras y ese aluvión de imágenes no hacen nada más (ni nada menos) que exhibir fielmente la realidad, o si crean y exponen ante el público un personaje ficticio. En suma: ¿son las obras de un artista —encarnan una nueva forma de arte y un nuevo género de ficción— o se trata de documentos verídicos acerca de vidas reales?

Una primera respuesta lleva a definir estas nuevas prácticas como géneros autobiográficos; una categoría artística (y sobre todo literaria) que ya tiene una larga historia y contempla una diversidad de expresiones: desde las cartas y diarios íntimos hasta las memorias autobiográficas. Pero esa definición tampoco es sencilla, porque no hay nada inherente a las características formales o al contenido narrado en dichos textos que permita diferenciarlos claramente de las obras de ficción; algunas novelas copian sus formas (como las sagas epistolares o las «falsas autobiografías»), y son incontables las ficciones que incorporan eventos



realmente vividos por sus autores. De modo que la especificidad de los géneros autobiográficos debe buscarse fuera de los textos: en el mundo real, en sus relaciones con los autores y lectores. Fue exactamente eso lo que descubrió Philippe Lejeune en la década de 1970. A ese crítico francés corresponde la definición más usual: las obras autobiográficas se distinguen porque existe un «pacto de lectura» que las consagra como tales. ¿En qué consiste dicho pacto? En la creencia, por parte del lector, de que coinciden las identidades del autor, narrador y protagonista de la historia contada. De modo que si el lector cree que el autor, el narrador y el personaje principal de un relato son la misma persona, se trata de una obra autobiográfica.

Los objetos aquí estudiados parecen responder a tal postulado: ciertos usos confesionales de Internet serían manifestaciones renovadas de los viejos géneros autobiográficos. El yo que habla, se narra y se muestra incansablemente en la Web es triple: al mismo tiempo autor, narrador y persona

je. Pero además no deja de ser una ficción; porque a pesar de su contundente auto-evidencia, el estatuto del yo siempre es endeble: se trata de una unidad ilusoria construida en el lenguaje a partir del flujo caótico de la experiencia individual. Sin embargo, es un tipo muy especial de ficción, porque no sólo se desprende del magma real de la propia existencia sino que además provoca un fuerte efecto en el mundo: nada menos que el yo de cada uno. Un efecto-sujeto. Es una ficción necesaria porque estamos hechos de esos relatos. El lenguaje nos da consistencia y relieves propios, personales, particulares; y la sustancia que resulta de ese cruce de narraciones se (auto)denomina

«yo». De modo que la experiencia de uno mismo como un yo se debe a la condición de narrador del sujeto, alguien que es capaz de organizar su experiencia en la primera persona del singular. Pero tal sujeto no se expresa unívoca y linealmente a través de sus palabras, sino que se constituye en el vértigo de ese torrente discursivo.

En las narraciones auto-referenciales, adquiere forma y contenido la experiencia de la propia vida; gana consistencia y sentido, mientras se va cimentando alrededor de un yo. Rimbaud lo enunció de una forma tan clara como enigmática: «Yo es otro». Desde aquel lejano 1871 en que esas famosas palabras fueron proferidas por primera vez, se desdoblaron hasta cristalizarse en aforismo. El poeta francés tenía 17 años de edad, e Internet estaba muy lejos de ser siquiera imaginada; aun así, casi petrificada en el mármol del cliché, esa misteriosa frase todavía logra evocar la índole siempre esquiva y múltiple de ese sujeto gramatical: yo, la primera persona del singular.

Pero si el yo es un narrador-narrado, ¿qué es la vida? La experiencia vital de cada sujeto es un relato que sólo puede ser pensado y estructurado como tal, disecado en el lenguaje. Al igual que el yo, la vida posee un carácter eminentemente narrativo. Pero así como ocurre con su protagonista, esa narración no representa lisa y llanamente la historia que se ha vivido, sino que la presenta y de alguna manera la realiza, le da consistencia y sentido, delinea sus contornos y la constituye. Así lo ha expresado Virginia Wolf en sus diarios íntimos: «Es curioso cuán poco tengo el sentimiento de vivir cuando mi diario no recoge el sedimento». Es algo semejante a lo que sucede con las fotografías que registran ciertos acontecimientos de la vida cotidiana y los congelan para siempre en una imagen fija. Suele ocurrir que la foto termine tragándose al referente, para ganar más realidad que aquello que en algún momento de veras sucedió y fue fotografiado. Del mismo modo, también las palabras que tejen la minuciosa escritura autobiográfica parecen detentar ese poder mágico: no sólo atestiguan, sino que también organizan e incluso conceden realidad a la propia experiencia. Tales narraciones constituyen la propia vida: la realizan.

Epidemia autobiográfica: fascinación e irrelevancia de la «vida real»

El mundo contemporáneo padece una notable expansión de relatos biográficos; no sólo en Internet, sino en los más diversos medios y soportes. Se ha desatado una intensa «sed de realidad», un ape-

tito voraz que incita al consumo de vidas ajenas y reales. Las narraciones de ese tipo reciben gran atención por parte de los medios de comunicación y del público global, conquistando un terreno antes ocupado de manera hegemónica por las historias de ficción. Además de ese incremento, al comparar con lo que ocurría poco tiempo atrás se destacan ciertas peculiaridades en los relatos biográficos que hoy proliferan.

Por un lado, el foco de interés se ha desviado, abandonando las «personas ilustres» y las «vidas célebres» para dirigirse hacia la gente común, sin despreciar la búsqueda de aquello que toda figura extraordinaria también tiene de «común». Por otro lado, hay un desplazamiento hacia la intimidad: aquellos ámbitos de la existencia que antes se conocían como privados. Mientras los límites de lo que se puede decir y mostrar se van ensanchando, la esfera de la intimidad se exacerba bajo la intensa luz de una visibilidad que se desea total. Y aquellos ámbitos tradicionalmente conocidos como públicos van quedando vacíos y en silencio.

Pero hay otras transformaciones igualmente inquietantes. Los relatos que nos constituyen se distancian de los modelos literarios que imperaron durante la era industrial: nuestros relatos vitales abandonan las páginas de las novelas clásicas y los folletines. Se desvanecen esas exhalaciones de palabras plasmadas en papel, esa infinidad de mundos ficticios que tanto han aportado a la producción de subjetividades en los últimos siglos, ofreciendo a los ávidos lectores las más jugosas fuentes de identificación e inspiración para auto-construirse. Ahora la lectura de cuentos y novelas está declinando en todo el planeta,¹ y la inspiración identificatoria emana de las pantallas que invaden todos los rincones con sus insistentes imágenes cinematográficas, televisivas y publicitarias.² Por eso, hoy la vida se parece mucho a una película; hasta los más nimios episodios y gestos cotidianos revelan su parentesco con las escenas de video-clips y publicidades. O al menos es deseable que así sea: la

*Hoy la vida se parece mucho
a una película; hasta los
más nimios gestos cotidianos
revelan su parentesco con
escenas de video-clips*

propia vida como una película de moda, con mucha acción y estilo.

No se trata de meras «evoluciones» o adaptaciones prácticas a los medios y tecnologías que han aparecido en los últimos años. Sumando todos esos pequeños cambios y agrupándolos bajo una nueva lógica, lo que se ha operado adquiere la forma de una verdadera mutación: en nuestro espectacularizado siglo XXI, el juego de espejos se complica inexorablemente. En vez de reconocer en la ficción de la pantalla (o de la hoja impresa) un reflejo de nuestra vida real, cada vez más evaluamos la propia vida «según el grado en que satisface las expectativas narrativas creadas por el cine», como insinúa Neal Gabler en su provocador estudio sobre los avances de la lógica del espectáculo. Por eso, no sorprende que los sujetos contemporáneos adapten los principales eventos de sus vidas a las exigencias de la cámara, ya sea de video o de fotografía, aun cuando el aparato concreto no esté presente (incluso –podría agregar un observador mordaz– porque nunca se sabe si uno está siendo filmado). Así, la espectacularización de la intimidad cotidiana se ha vuelto habitual, con todo un arsenal de técnicas de estilización de la propia personalidad y de las experiencias vitales para «salir bien en la foto». Las recetas más efectivas emulan los moldes narrativos y estéticos de la tradición cinematográfica, televisiva y publicitaria.

En ese nuevo contexto, el yo no se presenta sólo o principalmente como un narrador (poeta, novelista o cineasta) de la «epopeya» de su propia vida sino como un personaje de los medios audiovisuales. Ese personaje actúa como si estuviera ante una cámara, para exhibirse idealmente en cualquier pantalla. Aunque las formas autobiográficas se multipliquen desmesuradamente, sugiriendo una comparación fácil con el furor de escribir diarios íntimos (que en el siglo XIX impregnó la sensibilidad burguesa y conquistó legiones de hombres, mujeres y niños), un detalle importante acompaña el tránsito del secreto y el pudor que envolvían a dichas prácticas, hacia el exhibicionismo triunfante que irradian estas nuevas versiones. Al pasar del clásico soporte de papel y tinta hacia la pantalla, cambia también la subjetividad que se construye en los nuevos géneros autobiográficos. Aquello que entre los participantes de los reality-shows sucede de manera caricaturesca y deformada por la exageración –esa auto-construcción como un personaje estereotipado, por medio de recursos performáticos y aderezos técnico– se replica en el «show de la realidad» cotidiana: los sujetos contemporáneos se construyen a sí mis-



mos como personajes reales pero al mismo tiempo ficcionalizados de sus propias vidas/películas.

¿Qué significa todo esto? ¿Habría una especie de mentira de fondo, una deplorable falta de autenticidad en las construcciones subjetivas actuales? ¿Se habría generalizado el uso de máscaras que ocultan alguna verdad fundamental, algo más real que estaría detrás de esa imagen bien construida pero fatalmente falsa o ficticia? La respuesta encierra una complejidad que excede al mero sí o no, porque las relaciones entre verdad y mentira, ficción y realidad, esencia y apariencia, verdadero y falso –que nunca fueron simples– también se han complicado.

El autor: un «tirano» que nace, muere y resucita

Cabe aquí un breve paréntesis histórico. Vale recordar que en la Edad Media no sólo no existía la mera idea de «personalidad artística», con su exaltación de la originalidad individual del autor plasmada en sus obras, ya que la función del artista consistía en copiar –de una manera siempre condenada a la imperfección– la belleza de la obra divina. Su misión no era crear algo nuevo sino apenas imitar el mundo ya existente, y hacerlo de la forma más neutra posible. Por eso muchas obras medievales son anónimas. La concepción del artista como un genio movido por la fuerza espontáneamente creadora de su personalidad surgirá recién en la primera mitad del siglo XIX, cuando el artista romántico se constituyó como una figura especial y una personalidad singular, alguien radicalmente distinto de las demás personas; un ser inspirado, con una individualidad marcada y una opulenta «vida interior» que era la fuente de su arte. Así se fue instaurando una relación directa y necesaria entre la personalidad del artista y su obra. La personalidad de quien era capaz de crear pasó a valorizarse hasta convertirse en un valor en sí mismo,



muchas veces en detrimento de la obra que de hecho se creaba, y predominando sobre ella con un grado de insistencia creciente. Fue así como nació una manera artística de «mirar hacia dentro de sí mismo» que no parece haber existido en las épocas de Leonardo o de Homero, y que fue minuciosamente desarrollada en los últimos dos siglos de la historia occidental. Con ella emergió la figura del autor, aquel que se reivindica como creador de un universo: su obra. Esa figura también implica una idea de propiedad legal sobre el objeto creado: toda obra es un producto, una mercadería.

Además de su nacimiento, la «muerte del autor» fue un asunto muy discutido hace algunas décadas; pero esa problemática hoy parece completamente anacrónica. Tal vez el propio Roland Barthes, uno de sus voceros más entusiastas, provea la clave capaz de explicar el retorno triunfante de ese «tirano», pocos años después de su muerte tan copiosamente anunciada. En 1968, el crítico francés concluía así su famoso ensayo titulado «La muerte del autor»: «Para devolver a la escritura su devenir, hay que invertir su mito: el nacimiento del lector debe pagarse con la muerte del Autor». Pero las cosas han cambiado: ahora es el lector quien parece agonizar, y en una contrapartida no exenta de ironía, el mito del Autor resucita con todos los ímpetus.

El argumento estadístico es categórico: en los Estados Unidos (uno de los dos países con mayores índices de lectura del mundo, junto con Francia), en los últimos diez años hubo una disminución de 20 millones de «lectores en potencia», pero la cantidad de escritores aumentó casi 30%, pasando de 11 a 14 millones. Algo similar parece estar ocurriendo en un país tan distinto como el Brasil.³ Mientras el total de libros vendidos se mantuvo prácticamente idéntico en la última década —denotando cierta estabilidad en la cantidad de lectores, a pesar del aumento de la población y una disminución del analfabetismo— se duplicó el nú-

mero de lanzamientos anuales, indicando un incremento equivalente de la diversidad de autores.

Pero no hace falta recurrir a la crudeza de las cifras: con buena parte de la parafernalia mediática volcada hacia la estetización de la personalidad artística, la figura del autor parece estar más viva que nunca. Paradójicamente, la amenaza de muerte no pende sólo sobre el lector sino también sobre una vieja compañera de ambos: la obra. Gracias a todo el arsenal mediático —con su capacidad de fabricar celebridades y satisfacer la «sed de vidas reales» del público— estaría desplazándose hacia la figura del artista la vieja «aura» que Walter Benjamin examinó como un atributo inherente a toda obra de arte; ya fatalmente acorralada en su análisis de 1936, debido a los avances de las técnicas de reproducción mecánica y a la supuesta desvalorización o desaparición del «original». Esa hipertrofia de la figura del autor estilizada en los medios, que desplaza la obra a un segundo plano y llega a justificar su ausencia, se expresa de manera singular en los nuevos géneros autobiográficos de la Web.

Confesiones en Internet:

¿una proliferación de artistas sin obra?

Los autores de blogs y otros géneros confesionales de Internet parecen exponentes de esa nueva clase en expansión: los artistas sin obras. Quizás las imágenes auto-referenciales y los textos intimistas que hoy aturden las pantallas tengan una meta prioritaria: permitir que sus autores se conviertan en artistas. Estas nuevas formas de expresión y comunicación serían una mera excusa para que los usuarios de Internet (entendidos como «cualquier persona» o «gente común») puedan crear y desarrollar a gusto aquello que sería su principal y verdadera obra, es decir: su propia personalidad.

Un indicio que apoya esta perspectiva es que tanto los textos como las imágenes de estos nuevos géneros confesionales suelen no tener valor



artístico en el sentido moderno. Estéticamente, suelen ser inocuos. Aunque las escrituras de Internet se han convertido en una fértil antesala para la publicación de todo tipo de libros y para lanzar al mercado jóvenes autores, también es cierto que abundan las críticas despiadadas sobre la falta de competencia literaria en los «confesionarios» de Internet. Se trata de una escritura con fuertes marcas de oralidad, que no remite a otros textos ni se apoya en parámetros típicamente literarios, sino que están plagados de referencias a la cultura de masas y al mercado de consumo. Un ejemplo es el «perfil» estándar que describe a los autores-narradores-personajes: una enumeración de discos, películas y programas de TV favoritos, junto con las marcas de productos que les agradan en rubros como vestuario y alimentación.

Además, a pesar del énfasis en la interactividad —y de la importancia de los comentarios dejados por los visitantes de los blogs y fotologs— estas nuevas obras autobiográficas no parecen exigir la legitimación de los lectores para consumir su existencia. Según estadísticas recientes, habría 8,8 millones de blogs confesionales; pero la cantidad de lectores no llega a duplicarlos: 14 millones. Quizás estos datos estén indicando algo relevante: más allá de la calidad de la obra, no hace falta que se la lea. Basta que se constate su existencia y, sobre todo, que se construya la figura del autor. Esta sería la principal función de los comentarios interactivos: confirmar la subjetividad del autor, que sólo puede construirse como tal ante el espejo legitimador de la mirada ajena. En ese gesto, el autor debe ser reconocido como el portador de algún tipo de «personalidad artística». Para acceder a tan preciado fin, la obra es un elemento importante pero de segundo orden, pues lo que realmente importa es la vida del autor y su estilo como personaje.

Sólo es real lo que aparece en la pantalla: el fetichismo de las celebridades

En el siglo XIX el mundo hervía de relatos. Las novelas, las epístolas y los diarios íntimos vivían su esplendor, al igual que los escritores y lectores. En esa época también relucía la subjetividad moderna delineada bajo la hegemonía burguesa; un modo de ser cincelado bajo la sombra de la personalidad artística romántica, dotada de una opulenta «vida interior» y de una historia que la sostenía y singularizaba. En un mundo como ése todo parecía existir para ser contado en un libro, según la célebre expresión de Stéphane Mallarmé. O, como habría dicho otro poeta, el inglés Coleridge: «no importa qué vida, por más insignificante que sea... si está bien narrada, es digna de interés». Pues el mero hecho de narrar bien era la clave que permitiría tornar extraordinaria cualquier vida, por insignificante que fuese en la realidad. En ese contexto ya lejano, siguiendo un camino inaugurado por los «Ensayos» de Montaigne, los sujetos contaban su propia historia y construían un yo en el papel para fundar su especificidad individual. No es más la personalidad ilustre que se narra para la posteridad, como ocurría en el Renacimiento, sino que se narra para ser alguien extraordinario.

Pero los tiempos que corren son mucho menos románticos, y las cosas han vuelto a cambiar. No es casual que ahora, en vez de parecer que todo existe para ser contado en un libro —como en la época de Mallarmé— crece la impresión de que sólo ocurre aquello que se exhibe en una pantalla. Ya no es necesario que la vida en cuestión sea extraordinaria (como era el caso de las biografías renacentistas), y tampoco es un requisito imprescindible que esté bien narrada (como exigían los ímpetus románticos). Porque ahora la pantalla —o la mera visibilidad— es capaz de otorgar un brillo extraordinario a la vida común recreada en el rutilante espacio mediático. Las lentes de las cámaras y los reflectores son los que crean y dan consistencia a lo real, por más anodino que sea el referente al cual apuntan los flashes: ellos le otorgan su aura. Por eso los medios pregonan que ahora cualquiera puede ser famoso; no deja de ser cierto. Y tanto los genuinos famosos de antaño como los de hoy en día son rescatados en sus papeles de cualquiera; se los festeja en las pantallas y en otros soportes con esplendor mediático porque son comunes. Así, se exhibe y ficcionaliza una intimidad que aun siendo banal —o quizás justamente por eso— resulta fascinante ante la mirada ajena.

Por todo esto, las «vidas reales» contemporáneas se estetizan como si estuvieran siempre en la mira de los paparazzi. Para ganar peso, consistencia e incluso existencia, la propia vida debe ser estilizada y ficcionalizada como si perteneciera al protagonista de una película. Cotidianamente, las personas/personajes se recrean y adornan con recursos ficcionalizantes. No es tan difícil, ya que los medios ofrecen un amplio surtido de identidades descartables para que el público las emule: basta elegir las, copiarlas, usarlas y después descartarlas para reemplazarlas por otras. Un complicado juego de espejos con los personajes mediatizados dispara procesos de identificación efímeros y fugaces, que promueven las innumerables ventajas de reciclar regularmente la propia personalidad.

Así lo explica Neal Gabler: «El cine, como una fuerza expedicionaria, fue llenando la cabeza del público de modelos para apropiarse, impregnándolo de un sentido mucho más profundo que el que podría haber tenido cualquier persona del siglo XIX sobre la importancia de las apariencias para producir el efecto deseado». En el mundo globalizado del siglo XXI, animado por una cultura que desdeña toda pregunta por las causas profundas y los grandes fundamentos para orientarse hacia la producción de efectos en el aparato perceptivo ajeno, el mercado de las apariencias y el culto a la personalidad alcanzan dimensiones inesperadas. El fenómeno salió del cine para colmar todas las pantallas, incluso las de los ubicuos teléfonos celulares.

La popularización de las tecnologías digitales ayudó a concretar esos sueños de auto-estilización, al permitir registrar todo tipo de escenas de la vida privada con facilidad, rapidez y bajos costos, además de inaugurar nuevos géneros de expresión y canales de divulgación. Los blogs, fotologs, videologs y webcams son sólo algunas de esas flamantes estrategias. Y he aquí la buena noticia que resuena por todas partes: ahora podemos elegir el personaje que queremos ser, en cualquier momento y sin mucho compromiso. Hay casos extremos de esta tendencia, como los que se someten a costosas (y dolorosas) cirugías plásticas para «parecerse a sus ídolos» y aquellos que se inscriben en los reality-shows que venden semejante promesa. Esa moda preanuncia la posibilidad de aplicación cosmética de un eventual trasplante de rostro, procedimiento anunciado como técnicamente viable por cirujanos franceses, ingleses y norteamericanos. Según esos cien-

tíficos, las experiencias con pacientes reales estarían demoradas debido a «problemas éticos y espirituales» porque el rostro aún está fuertemente vinculado a la idea de una identidad inalienable de cada sujeto.

Pero no es necesario recurrir a estos casos radicales, aunque son sintomáticos de este importante movimiento. Si bien (¿aún?) se ubican en sus extremos, esos ejemplos forman parte de un repertorio técnico y cultural cada vez más familiar, que incluye tatuajes, cirugías, gimnasia, piercings y diversas estrategias de *body modification*. Todas tentativas de responder a un imperativo cada vez más insistente y difícil de lograr: la obligación de ser singular o especial. Con ese fin, el propio cuerpo se convierte en un objeto de diseño, un campo de auto-creación capaz de suscitar la tan soñada distinción de los demás exhibiendo una «personalidad auténtica». Ser distinto es un deber que no se puede descuidar: hay que convertir el propio yo en un show, hay que espectacularizarlo con estrategias performáticas y accesorios técnicos, para transformarse en un personaje atrayente en el competitivo mercado de las miradas.

El espectáculo de la intimidad: ficcionalizar la propia soledad

En este contexto ganan nuevo aliento las «tiránías de la intimidad», denunciadas por Richard Sennett en 1974. El catálogo de tácticas mediáticas y de marketing personal no deja de renovarse, desorbitando los alcances de la esfera íntima y aumentando el descrédito con respecto a la acción política. Así como no se solicita a la celebridad que su «personalidad artística» produzca necesariamente una obra o que se manifieste en el espacio público a la vieja usanza, los límites de lo que se puede decir y mostrar se ensanchan compulsivamente, invadiendo el antiguo terreno de la privacidad. Por tal motivo, la noción de intimidad se ha desfigurado: dejó de ser un territorio donde imperaban (y debían imperar) el secreto y el pudor. La esfera «íntima» se convirtió en un escenario donde cada uno puede (y debe) poner en acción el espectáculo de su propia personalidad.

Todo esto ocurre en una época en la cual el «fetichismo de la mercadería» enunciado por Marx en el siglo XIX se ha extendido por la superficie del planeta, cubriéndolo todo con su barniz dorado y con sus rutilantes «maravillas del marketing». Absolutamente todo, incluso aquello que se consideraba el núcleo más íntimo de cada sujeto: la personalidad. Así, las subjetividades se convierten

en perfiles estandarizados y fácilmente descartables. Al igual que los cuerpos humanos, los modos de ser se transforman en mercaderías lanzadas a los nerviosos vaivenes del mercado global. Y como tales, también se convierten en fetiches que se desean y veneran, que se pueden comprar y vender, repentinamente valorizados cuando irrumpen como novedades centelleantes y luego descartados porque se vuelven obsoletos, pasados de moda, out. Por eso, deben ser siempre renovados.

La personalidad artística, delicadamente esculpida en la piedra dura del racionalismo de las Luces por los abanderados del Romanticismo, hoy se ha generalizado a tal punto que la eventual obra del (supuesto) artista no sólo fue desplazada sino eclipsada o dispensada. Hoy proliferan las subjetividades inspiradas en ese estilo artístico, que hacen de su vida privada y su personalidad un espectáculo a ser constantemente exhibido y renovado. La vida pública y la obra, antes fundamentales, pierden relevancia. El propio cuerpo y los modos de ser constituyen superficies lisas en las cuales todo y cualquier sujeto –estilizado como un artista de sí mismo– debe ejercer su «arte», transformándose en un personaje capaz de atraer las miradas ajenas. Es necesario ficcionalizar el propio yo para realizarlo, para concederle realidad, como si estuviera constantemente moldurado por el halo luminoso de una pantalla de cine o TV, como si viviera dentro de un reality-show o en las páginas satinadas de una revista de «gente famosa», o como si la vida transcurriera bajo la lente incansable de una webcam. Así se pone en escena, todos los días, el show del yo.

De ahí el éxito de los blogs, fotologs, videologs y webcams: ellos también responden a esta demanda. Los nuevos géneros autobiográficos de Internet permiten que cualquiera se convierta en el autor y narrador de un personaje atractivo, que cotidianamente hace de su intimidad y su «vida privada» un espectáculo destinado a millones de ojos curiosos de todo el planeta. Ese personaje se llama yo. ¿Pero qué es lo que caracteriza a un personaje? ¿Qué lo distingue de una persona real? Tal vez esa diferencia resida en la soledad; porque al contrario de lo que sucede con los humildes mortales, los personajes nunca están solos. Siempre hay alguien para observar lo que hacen, siguiendo sus actos, pensamientos, sentimientos y emociones. Hay siempre un lector, una cámara, una mirada sobre el personaje que le quita su carácter meramente humano. En cambio, en nuestro heroísmo (o anti-heroísmo) de cada día, no

hay nadie que nos sirva de testigo. ¿Qué importa, entonces, si en algún momento fuimos buenos y bellos, únicos, casi inmortales? Si nadie nos vio, simplemente no existimos. En esa soledad que parece intrínseca al ser humano residiría el gran abismo que nos separa de los personajes, que muchas veces también parecen estar en la más completa y terrible soledad... pero todo ocurre bajo la mirada atenta de la lectura o de las cámaras de Hollywood; o, al menos, de una modesta webcam casera.

Quizás la ambición de hacer del propio yo un show sea un intento más o menos desesperado de satisfacer un viejo deseo humano, demasiado humano: ahuyentar los fantasmas de la soledad. Una meta especialmente complicada en una sociedad como la nuestra, atomizada por un individualismo que ha cortado todos los lazos sociales capaces de superar las «tiranías de la intimidación» y vislumbrar algún sueño colectivo: una trascendencia, un futuro distinto, algo que se proyecte más allá de las mezquinas constricciones del yo presente; tal vez, en fin (¿por qué no?), algo tan anticuado como una obra.



Notas

- Según una encuesta del Fondo Nacional de las Artes de los Estados Unidos, el porcentaje de adultos que leen obras literarias en ese país pasó de 56,9% en 1982 a 46,7% en 2002. La mayor merma (28% en los últimos diez años) se verificó entre los jóvenes, debido al «uso elevado de una variedad de medios electrónicos». El informe (<http://www.arts.gov>) concluye que «a tal velocidad, ese tipo de actividad tiende a desaparecer en medio siglo».
- Un estudio de la Universidad de California confirmó que «además de ser la actividad dominante de los estadounidenses en sus momentos de ocio, ver televisión es la tercera actividad humana estandarizada más común», después de trabajar y dormir.
- Un país que no sólo ostenta índices elevados de analfabetismo (20,1% en 1991; 13,6% en 2001), sino que además el 76% del resto de la población corresponde a la categoría que la ONU define como «analfabetos funcionales». De modo que sólo una pequeña porción de los brasileños constituye público lector de libros, un contingente que aun así ronda los 26 millones de personas. En una coincidencia que no sería prudente atribuir al azar, Brasil es el país del mundo que posee más autores de fotologs, superando ampliamente a todos los demás.



El teatro y yo

La narradora cuenta por qué empezó a escribir teatro. Primero, pensando en un aprendizaje para el arte del relato. Después, tomada por una pasión frente a lo desconocido, que la llevó a una prolífica creación de obras, entre ellas «Rudolf», presentada en el teatro del CCPE/AECI

Es difícil escribir sobre la relación de uno con la escritura. Hay algo de intimidad traicionada en el asunto. Pero voy a tratar de serle fiel a la traición en el presente escrito, a ver cómo sale. Empecé a escribir literatura de ficción en 1990. Hice pequeñas incursiones en la escritura de teatro, pero me tomó el cuento. Así, como a uno lo toman las pasiones o la enfermedad. No obstante, en algún momento dado se me ocurrió incursionar en otros géneros literarios, más como un aprendizaje para la narrativa, que por inclinación a otro género en sí. Entonces escribí un poco de poesía —con quien no me llevo del todo bien—, literatura infantil y teatro.

Gracias a un seminario que organizó la Escuela Provincial de Teatro de Rosario, conocí a Mauricio Kartún, quien rápidamente se convirtió en mi maestro y mentor; pero sobre todo en un tipo con una paciencia extrema para leerme y releerme y aconsejarme y contenerme. La primera obra que escribí se llama «Valhala», es sobre una familia nazi escondida desde hace cuarenta años en una isla del delta del Paraná. La familia está formada por un viejo viudo y senil (en la escena interpretado por Juan Manuel Tenuta), tres hijos varones y una mujer ahora pretendida por un solterón de la ciudad, de origen judío. Estaba inspirada en un cuento que

alguna vez hice y que surgió de un paseo en lancha a las islas. El cuento se llama «Eucaliptus muertos y quemados por el rayo». Tenía este título porque en el viaje del que hablaba, venía a bordo el pintor Raúl Domínguez, a quien le pregunté por qué los árboles se veían así, blancos y pelados. Y él me contestó lo que luego fue el título del cuento.

Concurrí al taller de Kartún durante seis meses con esta obra, y estuve a punto de volverme loca. Aunque el cuento me servía de soporte, no encontraba el final. Kartún llegó a sugerirme que la familia nazi faenara al pretendiente judío y se lo comiera. Para mí era como demasiado. Tras arduos esfuerzos hallé el final y juré nunca más escribir teatro. Soy una mujer perjura, claro está.

Mi siguiente experiencia fue con «Las polacas», trilogía conformada por piezas que nunca fueron pensadas para ponerse en un mismo espectáculo. Eso fue idea de la directora Laura Yusem, cuando llegó el momento de llevarlas a escena. Esta trilogía cuenta la historia de prostitutas esclavas de la Zwi Migdal y la Varsovia, desde principios de siglo hasta la década del 30.

Para escribir las tres obras, me motivó un mismo desafío. Sentía que en Rosario se hablaba de «las polaquitas» con cierta picardía —lo cual encu-



Patricia Palmer, en una escena de «Rudolf», representada en el CCPE/AECL.
Foto: Willy Donzelli.

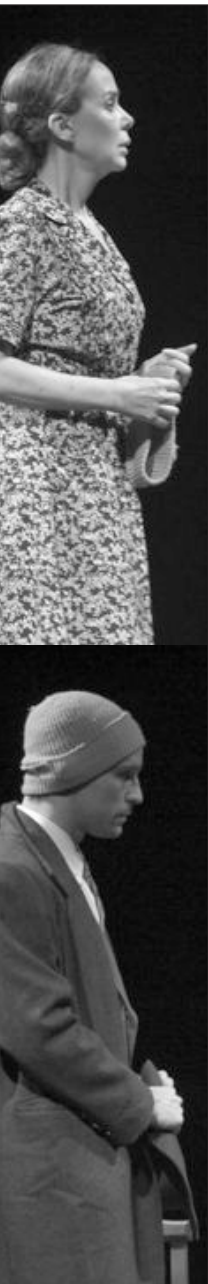
bría un alto grado de machismo— o con una especie de estética del realismo socialista, excesivamente terrible, y que dejaba al espectador con los nervios destrozados. Por eso me propuse escribir historias donde los personajes conocen la rudeza de su destino, pero no por eso dejan de tener humor. Un sobreviviente es alguien que tiene mucho sentido del humor. Casi siempre.

El espectáculo estuvo programado para durar dos meses en el Teatro Patio de Actores y duró dos años. Fue un éxito inesperado para todos los que componíamos el equipo. Incluso hoy, algunas personas creen que yo emigré a Buenos Aires llevada por la vorágine de lo que fue «Las polacas». Es un lindo mito de mí misma que podría fomentar, pero la realidad es que cambié de ciudad porque el papá de mi nena vivía allá y no era posible que él se trasladara a Rosario. En tren de confidencia, debo decir que el padre y yo nos conocimos en el Teatro Cervantes, y que nuestra hija nació el mismo día que se fundó el Teatro Cervantes (5 de setiembre de 1921) pero 82 años después.

«Las polacas» fue mi primer estreno. El día que fui a verlo, me perdí en el laberinto de Palermo —siempre me pierdo en Buenos Aires— y estaba tan nerviosa que creía que iba a vomitar en plena ca-

lle. Ahí fue cuando me acordé de Rachela, que tiene náuseas todo el tiempo en «La Varsovia», y enseguida encontré adonde estaba el teatro.

Entonces me ocurrió algo que nunca hasta entonces me había pasado. Fue viendo «La señora Golde» (la segunda obra de la trilogía), donde un personaje (interpretado por Georgina Rey) se rebela contra su madre —que viene a significar el orden establecido—, me dije: «Esa soy yo», y me emocioné. Quiero decir: no hay nada autobiográfico (excepto las emociones) en ninguna de las obras que escribo, y sin embargo, uno está allí. Había escuchado leer cuentos míos en voz alta, pero no es lo mismo. No se trataba de alguien que hace suyo, que pasa por su cuerpo, su texto. Un actor ha meditado, buscado, hallado un sentido del texto a decir y del texto a callar. Fue tan grande el impacto y la sensación de estar presente sobre el escena-



rio que me tuve que ir a camarines a llorar, deshecha. Fue como nacer.

Creo que ésta es mi relación con el teatro: esa emoción que me une a actores y espectadores y adonde uno se entrega a los demás, como diciendo: Miren, yo sentí esto y esto, que este sufrimiento y esta alegría sirva para alentarlos a seguir adelante, que los acompañe, los consuele.

Una de las dificultades mayores es que el teatro se escribe con una parte del cerebro y el cuento con otra. O al menos a mí me sucede así. El cuento –además yo sigo los preceptos del decálogo de Horacio Quiroga– tiene unas leyes fijas: uno debe saber claramente a dónde va, qué emociones espera suscitar –terror, amor, etcétera–, qué cosa les pasa a los personajes y por qué actúan y se mueven de esa manera. Uno está días enteros componiendo el cuento dentro de la cabeza, incluso lo relata a otros, busca opiniones; y un buen día, se sienta y lo escribe. En general, se procede a la escritura del cuento de cabo a rabo, y una vez hecho no se toca demasiado más –tal como recomendaba Jorge Luis Borges–.

En cambio, el teatro –repito: para mí– tiene mucho más de indagación en lo desconocido. Uno tiene una idea del argumento, una imagen, una voz, algo que quiere contar. La búsqueda de la forma se realiza mientras se escribe y no dentro de la cabeza; uno nunca sabe bien hasta dónde van a llegar los personajes, qué cosa quieren hacer... El proceso de corrección es arduo: varias versiones hasta que uno mismo queda convencido; luego las consideraciones del director, de los actores, hasta del músico y el vestuarista. Muchos autores no admiten que sus textos sean modificados para ser llevados a la escena. No es mi caso: yo creo que el teatro es un arte grupal, y que nadie –a menos que sea un psicópata– sugiere correcciones para peor. Todos estamos a la búsqueda de un espectáculo mejor, y esa es la ética a la que debemos atenernos.

¿De dónde salen las obras? ¿En qué lugar de la cabeza o del corazón están? ¿Cuál es el motor inmóvil de la creación? ¿Es cierto que la mecha de la creatividad nunca se acaba? A veces creo que uno es un poco como un prestidigitador que siempre tiene naipes con que jugar. Porque para que el teatro funcione, para todos los integrantes debe ser un juego, un espacio lúdico.

Una de las experiencias más maravillosas que me dio el teatro es escribir en colaboración con otros. La más de las veces –cuando hay química entre los autores– es un proceso de felicidad. Sue-

lo escribir con Leonel Giacometto (hicimos «La herida íntima», «Santa Eulalia», «La Eterna», «Carmelina anda», etcétera) y con María Rosa Pfeiffer («Roter Himmel» que se verá en el Congreso de Inmigrantes en Esperanza en noviembre de este año, dirigida por Fabiana Godano; «La zarzamora», «Surch» y una versión libre del Fausto). Aunque compartimos un método de escritura, básicamente nos entendemos porque tenemos la misma manera de encarar la vida, la escritura y el teatro. Y como si fuera poco: somos amigos. Los tres somos santafesinos, y hay algo del sentir provinciano en nosotros. Uno siempre es un poco la Gelsomina de «La Strada» gritando: Arrivato Zampano! En ocasiones noto –pero esto puede ser una percepción personal mía y tal vez me equivoque– que a cordobeses, rosarinos y santafesinos y a otra gente del interior sueles irle muy bien en Buenos Aires porque nuestra capacidad para el trabajo es infinita. Lo digo con modestia; yo creo que tiene que ver con la cultura del trabajo que nos fue enseñada por nuestros abuelos inmigrantes italianos y campesinos.

Junto a Giacometto y por mi propia cuenta también, un tema que se nos imponía era Eva Perón. Toda su historia e incluso toda su vida de muerta es tan absolutamente fantástica que ni siquiera es creíble. Con mi compañero empezamos una obra, casi un entretenimiento, que consistía en el encuentro –real, aunque ficcionalizado por nosotros– de Ava Gardner con Juan D. Perón en Puerta de Hierro, en Madrid. Dos de los más grandes balconeros de la historia, eran en realidad vecinos de balcón. A través de la investigación vimos que por esos años Perón recibió el cadáver de Evita y lo tenía, primero en el living de su piso, y luego en el ático. Entonces nosotros nos preguntamos: ¿qué pasaría si Eva se despertara, volviera de repente de la muerte, y se encontrara en Madrid, y con su esposo, Perón, casado con otra? Así surgió «Santa Eulalia», monólogo que en Rosario fue interpretado impecablemente por Berta Krass con la dirección de Ignacio Mansilla. Creo que nos interesó a Giacometto y a mí –es la perspectiva desde la que me estimula trabajar– el ámbito de lo pequeño, lo cotidiano, lo doméstico. Un ser que vuelve de la muerte, ¿desearía más hacer discursos políticos o comerse una mandarina? Realizamos tres obras sobre el peronismo además de la ya mencionada: «La Eterna», que será puesta en escena en breve por Helena Tritek con la actuación de María Onetto; «Puerta de Hierro», presentada en un ciclo de teatro leído de Argentores en el 2003 y dirigida por Susana Torres Molina para la ocasión, y

«Las 20 y 25», dirigida también por Tritek y recientemente estrenada en el Teatro Payró.

En el 2003 recibí una beca del Fondo Nacional de las Artes para realizar una tetralogía sobre el nazismo en la Argentina y mi tutor fue Mauricio Kartún. Me interesa la problemática del nazismo en la Argentina básicamente por dos razones. La primera es porque la Argentina fue un país que cobijó prófugos de la justicia, asesinos y criminales de toda laya, cuyas acciones en la guerra fueron aberrantes. Los pasaportes y visados provinieron del Estado. No entraron aquí escondidos ni vivieron escondidos sino guardando las apariencias. Esta facilidad para la ilegalidad en la Argentina es preocupante: habla no sólo del prejuicio antisemita que existe entre nosotros, se quiera admitir o no, sino que propició entre otros actos el atentado a la Embajada de Israel y la destrucción de la AMIA. La otra razón por la que me interesa, es porque el tema del nazismo me permite dar un rodeo para hablar sobre la dictadura argentina, asunto completamente irresuelto entre nosotros. Aunque más o menos de pacotilla, en Alemania hubo lo que se llamó «proceso de desnazificación», donde las personas inculpadas de hechos aberrantes fueron juzgadas y absueltas o castigadas. A diferencia de esto, nosotros tuvimos la «obediencia de vida». El torturador puede estar a la vuelta de la esquina, en tu mismo almacén comprando fiambre, dando clases a tus hijos en la escuela. Me resulta tan inconcebible esta idea, que siempre me lleva a meditar en la validez o invalidez de la justicia por mano propia. ¿Cuándo no hay justicia es legítima la venganza por mano propia? Simón Weisenthal habla en un libro sobre la absoluta necesidad de la justicia, porque si no los procesos históricos no solo generan repetición, sino que producen vértigo y deseo de ser repetidos. Vaya como ejemplo aquello que Hitler decía ante la discusión sobre la «Solución Final»: «¿Quién se acuerda ahora del genocidio armenio?».

En parte es por esta necesidad de memoria que junto a María Rosa Pfeiffer escribimos «Surch», una obra sobre el genocidio armenio: genocidio tanto más terrible en cuanto el Estado turco niega los hechos.

Gracias a la beca del Fondo Nacional de las Artes, escribí varias obras, algunas de las cuales subieron a escena: «El sueño de Cecilia» (Dirección de Clara Pando, Teatro Patio de Actores), «El Tapadito» (Dirección de Hugo Urquijo, Teatro del Pueblo). Con «Edgardo practica y Edgardo hace magia» recibí el premio a la Scrittura de la Differenza de Associazione culturale C.A.M. dello

Spettacolo de Nápoles y vi la puesta en italiano. Y escribí «Rudolf».

«Rudolf» surgió de la lectura de un material popular titulado «Eichmann. Historia de un acorralado», un pequeño librito escrito por Eliseo Bayo y editado por Plaza y Janés en 1962, que se proponía contar al público en general quién había sido Adolf Eichmann y cómo fue atrapado, enjuiciado y ajusticiado. Allí cuenta que enviaron a un agente, Asher Ben Natan, con el falso nombre de Arthur Pier, por Europa tras el rastro de dos ex amantes de Eichmann: María Massenbacher, de Doppel, Alemania, y Margit Kutschera, de Hungría. El muchacho dijo que Eichmann había dejado unos valores que él debía alcanzarle, y por eso necesitaba saber si ella conocía su paradero. Ella dijo que no, y él la visitó día tras día, hasta que se pusieron a hablar de amor. Entonces ella le mostró un álbum de fotografías donde estaba «el especialista en la cuestión judía», como le llamaban. El muchacho se apoderó de esa foto y con ella fue buscado Adolf Eichmann. La pregunta que a mí como autora me surgió fue la siguiente: ¿cómo es que estas dos personas, virtuales enemigos, se pusieron a hablar de amor? ¿qué clase de intimidad apareció entre ellos?

Escribí muchas versiones de «Rudolf». Ocho tal vez o más. En una, incluso, había un marido serbio, que fue rápidamente eliminado. En otras, ella hacía la valija para irse con él. Finalmente, escribí la que está aquí porque decidí que yo misma no podía saber si ellos lograban estar juntos o no. Luego de ver la obra puesta, concluí –y es lo que en general pienso– que un sobreviviente de un Holocausto, en general, no sobrevive. La esperanza y la confianza en otro ser humano ha sido aniquilada. Un proceso que atenta contra la dignidad humana, es en algún punto siempre exitoso. Por eso es que debe estarse tan atento para no permitirlo. La lucha contra los que quieren destruir la dignidad de una persona se hace durante la paz. La guerra es demasiado vertiginosa y descontrolada.

Algunas personas me dijeron que ya no tenía sentido hablar del Holocausto; que era un tema que irremediablemente sólo servía para hacer literatura. Sin embargo, para cuando «Rudolf» se estrenó en el mes de marzo en Buenos Aires en el Teatro Cervantes, fue extraditado el prófugo nazi Paul Schaffer, quien vivía en Colonia Dignidad, Chile. Tiene 80 años. La pregunta del millón es: ¿cuántos de quienes estuvieron en su poder pueden jactarse de haber llegado a esta edad?



Patricia Suárez. Escritora y autora teatral. Publicó «Rata paseandera», «Perdida en el momento» y «Ésta no es mi noche», entre otros.



Chus Martínez



La imaginación subversiva

La experiencia de la sala Rekalde de Bilbao es una buena forma de aproximarse a la pregunta acerca de la cultura y su constitución como un espacio público válido

Uno de los mayores retos que afronta la cultura contemporánea, y por extensión el arte en todas sus modalidades y prácticas, es el de constituirse como un espacio público válido. ¿Qué quiere esto decir? A menudo uno se enfrenta a la vorágine de tener que programar, esto es que «ofertar» una serie de eventos, exposiciones, ocasiones para el encuentro entre arte y espectador. Esto mismo constituye ya un primer malentendido puesto que parece que los agentes culturales, bien sean los artistas, los críticos, los curadores o los contextos más o menos institucionales que sirven de marco sean los responsables de proveer a un público ávido respuestas y resultados. De ahí el desencanto si nuestras expectativas no se ven cumplidas. Un desencanto que en realidad no tiene el origen ni en las obras ni en las instituciones, sino en la incapacidad de compartir la responsabilidad del inmenso giro que las prácticas artísticas han sufrido durante la última mitad del siglo.

Una cuestión recurrente en las sociedades desarrolladas es la necesidad de establecer la identidad de aquello que tenemos ante los ojos. La pregunta de si es o no es arte sigue siendo recurrente y su sempiterno retorno se debe más a la falta de un espacio adecuado para alojar una práctica que pertenece a una disciplina pero busca continuamente otros marcos de referencia, otros vocabularios visuales que a la duda en sí misma. Persistir en esa duda representa una curiosa forma de resistencia, una táctica para ganar tiempo, para recuperar un tiempo perdido y un deseo nostálgico de restablecer un orden que ahora imaginamos unívoco pero que nunca estuvo exento de las fricciones y desencantos que comporta aspirar siempre a formar parte del territorio de la vida y no al mausoleo de la contemplación ensimismada. El giro lingüístico, en filosofía, representa el esfuerzo de siglos por encontrar una hipótesis lo suficientemente poderosa para explicar cómo estructuramos



el conocimiento del mundo. Tras el anuncio de Jacob Boehme de la existencia de un abismo insoslayable entre el individuo y el mundo, entre lo real y lo inefable, toda una tradición del pensamiento occidental se vuelca a la búsqueda de un camino que unifique de nuevo la realidad y nuestra percepción de la realidad. El lenguaje es la herramienta pero a la vez la frontera de todo aquello que podemos conocer, más allá de lo que podemos nombrar puede haber realidad, tal y cómo subrayaba el filósofo Ludwig Wittgenstein, pero no conocimiento. Ese no es más que otro enunciado de la teoría del monje alemán del siglo XVI. Existe un abismo, pero lo que debe preocuparnos no es lo que hay al otro lado, sino aquello a lo que realmente podemos tener acceso. El caso es que el «abismo» es un modo de describir ese momento de suspensión en el que no tenemos conciencia de nuestro conocimiento de las cosas. El abismo no es sino otra forma de nombrar la incertidumbre. Para el espectador occidental formado en las sociedades desarrolladas la incertidumbre es el origen de todos los males. En sociedades altamente tecnificadas desarrollo y certeza van de la mano, conocer las opciones de futuro se constituye en un derecho del ciudadano. Pertenecer a un sistema, democrático o no, otorga a cada uno de sus integrantes la posibilidad de un grado de seguridad razonable sobre el que erigir su proyecto vital. De lo que no somos conscientes es de que precisamente en sociedades altamente reguladas la disidencia se ve abocada a actuar en condiciones donde la carencia de información o de seguridad sobre lo que va a pasar mañana es total. La insegu-

ridad es un arma de doble filo, por una parte las oligarquías que tienen el control de los diversos grupos de poder e influencia sobre la opinión pública frustran los intentos de desarrollar medidas colectivas destinadas a generar oposición. Por otro lado, aquellos que tengan la lucidez suficiente para ubicarse en ese extraño territorio quedan a salvo de cualquier intento de regularización o de etiquetado por parte de los grupos de poder.

Una forma de aproximación práctica a estas cuestiones es presentando un recorrido a través de mi experiencia en una institución que en mi país es una de las pocas que no tiene colección y que, estrictamente hablando, no es un centro de arte. Sala Rekalde (www.salarekalde.com) ha constituido su programación en estos últimos tres años como un experimento encaminado a reconectar la ciudad con el espacio utilizando formatos muy diversos, formas de presentación discursivas, editoriales, expositivas en gran formato, project room,



seminarios y un archivo destinado a acoger los trabajos de artistas que no exponemos pero con los que creemos la institución debe comprometerse.

Una institución es una suma de velocidades de trabajo, de públicos y de comunidades de profesionales, su responsabilidad por tanto es activarlas. Eso significa que ninguna institución es algo dado, por más que cuente con un espacio o incluso con una colección, sino que ésta se construye constantemente a través del marco de acción que es capaz de generar dentro y fuera de su comunidad. Durante la década de los 80 en España era prioritaria la generación de espacios destinados a «poner al día» al espectador. La imposibilidad de ver lo que estaba sucediendo en el terreno cultural generó otra: la de traerlo hasta nuestras ciudades. El modelo «Vogue». Uno no puede ponerse lo que la edición francesa dictamina pero gusta de ponerse al día. Si bien esto pudiera parecer un logro, el caso es que este modelo lejos de activar, desactiva

puesto que pone todos sus esfuerzos y toda la maquinaria al servicio de la recepción. El producto más conocido de este método de trabajo es la exposición itinerante. Un centro, un grupo de investigación, si es que hay suerte, crea una exposición y luego ésta itenera por diferentes ciudades. Sólo en muy contadas ocasiones puede hablarse como de un verdadero logro el hecho que este tipo de exposiciones itineren, pero en la mayoría de los casos, aquellas que realmente han logrado reunir un material histórico realmente relevante, y producir un catálogo que represente un proceso de investigación que marque un antes y un después son precisamente las que no viajan.

Pero consideraciones aparte, lo más importante a la hora de pensar el tipo de programa que un centro de arte sin colección como es Rekalde deba desarrollar es entender el contexto en el cual dicho centro se ubica, la relación que existe entre el trabajo y el tipo de comunidades que conforman el espectro general de eso que comúnmente denominamos público, así como la función de la institución dentro del tejido de las instituciones ya existentes en su contexto inmediato. En este sentido Rekalde puede proponerse como un caso a estudio muy interesante. Como tal, la institución inicia su andadura en 1991 bajo la dirección de Javier González de Durana aunque desde 1989 aproximadamente el espacio se habilita y se realizan de forma esporádica exposiciones y presentaciones puntuales de artistas, en parte de la mano del crítico y hoy profesor de la Universidad del País Vasco Xavier Sáez de Gorbea. Rekalde ocupa los bajos de la Diputación Foral de Bizkaia de la que

Una institución es una suma de velocidades de trabajo, de públicos y de comunidades de profesionales

dependía, en un principio, sólo en parte, puesto que el otro socio era el Gobierno Vasco. Un espacio de exposiciones cuya fisonomía resume de una forma muy gráfica su función en aquel momento: una gran sala de 800m² y un gran vestíbulo de entrada definido por su cobertura de mármol travertino y la presencia de un espacio escaparate de unos 60m² que representa la «presentación» de la institución en la calle. El gran hall de entrada es el

momento de tránsito que predece al acceso a la «gran» exposición. El escaparate es un lugar intermedio eficaz para proponer la intervención de artistas casi a modo de project room.

La filosofía inicial de la institución responde a una voluntad de dar a conocer el arte contemporáneo en la espera de la creación de otro gran museo que representaría, simbólicamente, «extender» el proyecto llevado a cabo por el Museo de Bellas Artes (fundado más o menos en la última década del siglo XIX pero cuyo edificio histórico se construye en los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil). Un museo que representa la voluntad de los pro-hombres e intelectuales de la ciudad de constituir una colección básicamente de pintura y de escultura cuyo eje gira en torno a la posibilidad de un arte vasco, de investigar y contextualizar la producción propia. Rekalde, por tanto, es una curiosa antesala de un siempre presente deseo de dotar de continuidad ese proyecto. La primera década de Rekalde está marcada por un modelo de trabajo que podríamos calificar como de *up-to-date model*, es decir la presentación de artistas y trabajos generadores de discurso en el panorama internacional. La exposición como la posibilidad de saber «lo que está pasando fuera» sin salir de casa, así como la alternancia del mainstream internacional con el mainstream local.

La situación varía sustancialmente con la aparición del Museo Guggenheim Bilbao. Un museo cuyos parámetros de actuación son equiparables a la descripción que acabo de hacer. Un complicado sinfín de problemas acarrea la salida de la sociedad del Gobierno Vasco, de manera que Rekalde pasa a depender única y exclusivamente de la Diputación Foral. La primera consecuencia de este hecho es un recorte drástico del presupuesto. La segunda, la puesta en cuestión de la existencia en la misma ciudad de dos instituciones que a primera vista se solapan.

En marzo de 2001 la dirección de Rekalde pasa a Pilar Mur, actual directora, que tiene que afrontar el reto de redefinir la función, lo que en museística se conoce como la «misión» social y cultural de este espacio. El primer problema radica en determinar dónde tiene cabida Rekalde dentro y fuera del contexto de la ciudad, así como con qué comunidades, públicos, cuenta la institución para desarrollar un trabajo significativo en Bilbao. Cuando hablo de programación significativa me refiero a pensar cada una de las actividades, bien sean expositivas o no, como una aportación que contribuya a hacer inteligible los diferentes discursos que conforman el «mundo del arte» así como la correcta contextualización y divulgación de



ese conocimiento. Una institución no es más que el resultado de todo aquello que se lleva a cabo en ella y todo el sistema de conexiones que dicho centro establece con los individuos, las comunidades y otros centros de parecido perfil.

Mi llegada a Rekalde se produjo en ese momento (octubre de 2002). Lo primero que nos planteamos fue replantear la «imagen» de la propia institución de manera que la nueva función que el centro desempeñaba en la ciudad fuese comunicable desde el cambio radical de su interfaz con la calle. La remodelación del gran vestíbulo se hizo efectiva en marzo de 2003 y constituyó una nueva etapa de trabajo en muchos sentidos. La transformación del espacio permitió un cambio en la manera de entender el propio trabajo. El vestíbulo deja de ser antesala al momento expositivo y pasa a ser un segundo, o mejor, primer espacio de trabajo. Conferencias, presentaciones, exposiciones, proyectos así como un tránsito totalmente distinto entre los

dos ámbitos de trabajo. Un tránsito que modifica también la relación conceptual entre los grandes discursos y los «discursos» mínimos e invisibles que son en muchos casos el verdadero eje del mundo del arte.

El espacio vestíbulo tiene el título genérico de Gabinete Abstracto. El gabinete de El Lissitzky tenía la intención de «inventar» un espacio-habitación capaz de transformar al «espectador» en un «sujeto activo» a través de una cuidada presentación de cámara de las obras instaladas dentro de él, los elementos arquitectónicos y la luz. Esta utopía identifica la necesidad de mantener siempre esa meta en nuestro horizonte de trabajo; de ahí la necesidad de «activar» un nuevo espacio dentro de Rekalde, un espacio que se suma al de la sala, ampliando, no sólo su superficie, sino su capacidad de responder a otras necesidades, que pueden tener forma expositiva, discursiva (encuentros, conferencias) o de evento. La transfor-

Un espacio de arte es siempre, y por definición, un espacio híbrido

mación de un espacio como el de entrada a Rekalde marca indefectiblemente un punto de inflexión en su historia, pero también en su forma narrativa. Un espacio de arte es siempre, y por definición, un espacio híbrido. Su forma pública viene dada por el modo de articular un discurso capaz de llegar a la audiencia. Es decir, su habilidad para interpelar a las diversas comunidades de públicos. Públicos con intereses diferenciados y grados de compromiso también diferentes respecto al contexto particular del arte contemporáneo. Hoy es misión fundamental de la cultura y de sus formas institucionalizadas delimitar lugares, enclaves y no podiums, desde los que apelar al público, a todos y cada uno de nosotros. En un mundo caracterizado por la inflación informativa resulta primordial acotar un espacio donde nos esté permitido explorar distintas situaciones cognitivas: diferentes modos de comunicación y de transmisión que tienen que ver con la cultura y su viabilidad.

Creo que en este sentido la sala Rekalde representa uno de los mayores y mejor definidos retos para desarrollar un proyecto encaminado principalmente a construir el centro de arte como referente:

Construyendo propuestas de futuro a través de las diferentes exposiciones, así como a través de una nueva línea de publicaciones que entiende el catálogo como una herramienta que documenta pero que sobre todo contextualiza las preocupaciones que los trabajos abordan. Libros que se producen en paralelo a las exposiciones, por una parte, pero que pueden generarse con total independencia de las mismas. En estos momentos hemos realizado catálogos de Mark Lewis, Jennifer y Kevin McCoy, Manu Muniateguiandikoetxea, Sergio Prego, Mientras tanto en otro lugar... (premios de artes plásticas de la Diputación Foral de Bizkaia) y La Insurrección Invisible de un Millón de Mentas. Veinte propuestas para imaginar el fu-

turo. Así como tres publicaciones dedicadas a trabajos de artistas: Ibon Aranberri, No Trees Damaged; Charo Garaigorta. Airports, y Asier Pérez Gonzalez, Volatile Environments. Para nosotros la distribución internacional resulta de vital importancia. Desde junio de 2003 trabajamos conjuntamente con Revolver Verlag en Alemania.

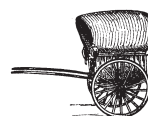
Construyendo diferentes colectivos a través de programas y espacios destinados a establecer vínculos entre el museo y los artistas, el museo y la universidad y, lo que es más importante, el museo y todos aquellos que creen estar al margen del museo y a los que sin embargo podemos y debemos tener mucho que ofrecerles.

Esto significa que la institución debe trabajar a varias velocidades. La velocidad de la exposición de gran formato que debe conectar la historia y la memoria del país con un contexto amplio que sirva para contrastar lo «propio» con el contexto internacional, por una parte, y por otra, para resituar y aprender a establecer puentes entre eso propio y otros mundos, por así decirlo. Otro grupo de actividades lo constituyen los proyectos y presentaciones a menor escala que deben responder en parte a lo que la colección es y al propio contexto a la vez que conectar el museo con toda una red de museos internacionales que trabajen bajo parámetros similares. Así como toda una serie de proyectos que pueden perfectamente no tener lugar en el propio museo encaminados a la experimentación, pero también a entender mejor lo que la propia ciudad es y cómo la ciudad se relaciona con el resto del territorio nacional.

Un centro de arte debe ser un seminario permanente: un lugar de encuentro entre lo que está sucediendo en el aquí y ahora de la institución y lo que sucede fuera de ella. Debemos definir una herramienta que permita al ciudadano de a pie saber qué hacemos y cómo ponerse en contacto con nosotros: un sistema de network-centralizado que permita «rebotar» la información que llega hasta nuestro centro creando así un sistema efectivo de circulación. Comunicarse es un ejercicio que va más allá de la geografía, una institución puede crear sistemas de trabajo por «satélite». Es decir, generar sistemas de encuentros virtuales que traigan a Bilbao trabajos, ideas y materiales que nos ayuden a proyectarnos y sobre todo a crear una comunidad para nuestra institución más allá de los límites de la propia isla.

El centro de arte debe contribuir a enriquecer el espacio público del que es parte fundamental y a crear hábito, entre todos aquellos con los que co-habita.

Gius Martínez Comisario de exposiciones, sala Rekalde (www.salarekalde.net). Participó en el encuentro «Arte hoy. Borradores legítimos» en el CCPE/AECL.



Versos para despejar la mente

La edición de «El búho encantado» de Francisco Gandolfo, que en octubre se presenta en el CCPE/AECI, retoma una obra cuyo merecido y original sitio en el mapa de la poesía argentina parece haber sido desplazado por el trabajo del autor como editor de poetas y de una revista célebre



La reciente publicación de «El búho encantado», de Francisco Gandolfo, pone en escena una obra que estaba fuera de circulación. Ocho volúmenes de poesía y prosa poética publicados y otros cuatro que permanecen inéditos conforman un conjunto cuya valoración ha quedado un poco desplazada por el reconocimiento a la tarea de Gandolfo como editor de poesía y director de la revista «El lagrimal trifurca». Un nuevo libro proporciona una oportunidad para volver a esa obra todavía poco estudiada.

Nacido en Hernando, Córdoba, en 1921, Francisco Gandolfo vivió en Leones, San Rafael (Mendoza), Río Tercero y Buenos Aires, hasta que en diciembre de 1948 se radicó en Rosario. La singularidad de su poesía es el resultado de diversas circunstancias, entre las cuales la primera y quizá decisiva consistió en el modo de su formación: fue un autodidacta que comenzó a escribir en la adolescencia y cuyas lecturas transcurrieron primero en la biblioteca socialista de su pueblo natal y luego

bajo la guía de un poeta sujeto a concepciones anacrónicas. A la vez, permaneció distante de grupos literarios y sobre todo de los escritores contemporáneos. Durante años escribió en el marco de las formas y las retóricas convencionales, lo que no fue inconveniente para que obtuviera algunas distinciones (una mención en el Concurso Manuel Musto de Rosario, en 1965) e hiciera, lo que resultó más importante, una serie de lecturas sistemáticas (de los clásicos españoles, de los filósofos griegos, entre otros) que más tarde reasumiría en su escritura. No obstante, «la primera poesía que caló significativamente mi niñez fue la cantada en los tangos de Contursi, Discépolo, Cadícamo, Manzi y Celedonio Flores»¹, una referencia asimismo constante en su obra. A la vez, el oficio de imprentero, que desempeñó desde chico y continuó en Rosario al frente de su propia imprenta, La Familia, significó también un modo de acercarse a la literatura. Era el lugar de lectura: «En su mayor parte no leíamos sobre una mesa, en una silla, sobre un escrito-



Francisco Gandolfo y su hijo Sergio Kern.

rio —cuenta Elvio E. Gandolfo al evocar el trabajo con su padre, en el relato “Filial”—. Lo hacíamos sobre la madera de una máquina de impresión Minerva. (...) Mi padre (o yo) depositaba sobre un espacio libre de madera, junto al montón creciente de hojas impresas, un libro abierto, y durante las largas horas que exigía, por ejemplo, un tiraje de cinco mil boletas, leíamos».

En «El maestro», un texto de «Poemas joviales», Francisco cuenta que conoció a César Vallejo por un trabajo de imprenta: «cuando me tocó armar su libro/ no comprendí sus raros versos/ pero acusé el impacto de su autenticidad» y «desde entonces la figura/ de su presencia austera/ rige mis versos». En «Las cartas y el espía» propone otra versión de su descubrimiento del autor de «Trilce»: fue Rafael Alberti, a quien visitó en Buenos Aires antes de establecerse en Rosario, quien le recomendó su lectura, junto con la de Pablo Neruda. Como sea, Vallejo fue determinante en el cambio que adoptó hacia fines de los años 60 y que se tradujo en una depuración

de su lenguaje y una liberación de las constricciones tradicionales. El contacto con jóvenes escritores de la época, el intenso intercambio que generó la publicación de «El lagrimal trifurca», que dirigió junto a su hijo Elvio, incidieron también en esa reformulación. «Soy tardío —dijo, al responder en 1980 a un cuestionario para una antología de la poesía santafesina que quedó inédita— y a través de las ediciones que auspiciamos me entreveré con mis hijos y sus jóvenes amigos, valorando lo que a nuestro juicio merecía atención por su calidad o vivencia, de cualquier generación, escuela o movimiento que fuese». Como resultado final del proceso, Francisco Gandolfo destruyó la producción literaria que había elaborado desde su juventud.

«Mitos» (1968), su primer libro, aparece todavía como un momento de transición hacia la obra que comienza a vislumbrarse. El volumen incluyó veinticuatro poemas ordenados en dos partes, y los mejores textos parecen aquellos que anuncian lo por venir. Por ejemplo «Mito del cruzado», una especie

de parodia sobre los caballeros medievales, y sobre todo «Mito de caza», donde un personaje narra en primera persona la curiosa aventura que ha protagonizado, después de hacer blanco en el arco iris, escapar de «lúbricas amazonas» y ser rescatado por las musas. La incorporación del humor y de la narración se afirmaron enseguida como características distintivas de su poesía. Aquel mismo año apareció el primer número de «El lagrimal trifurca», cuyo título procedía de unos versos del poema IV de Trilce: «Rechinan dos carretas contra los martillos/ hasta los lagrimales trifurcas».

La publicación de «El sicópata. Versos para despejar la mente» (1974) significó su confirmación definitiva como escritor. El libro presentó una estructura que mantuvo en lo sucesivo: la organización del conjunto en secuencias, que se despliegan como variaciones de un tema e integran los poemas en una unidad. Dos de esas secuencias, «La poesía» y «El amor» son asimismo constantes en su obra e identifican un núcleo de su escritura. La primera persona esbozada en el volumen anterior se afirma ahora con fuerza, de principio a fin, con poemas que reelaboran episodios autobiográficos (los maestros socialistas en el pueblo natal) y celebran a escritores o textos de referencia (Juan L. Ortiz, el tango). Es la voz, también, con que habla el «sicópata» aludido en el título, que escribe sus memorias en el manicomio y evoca encuentros trascendentes: la policía, por ejemplo, lo lleva preso por tocar el bandoneón y cantar en la plaza, pero Dios lo saca de la cárcel, porque «para eso estaba/ para proteger a los que escriben tangos sinceros». Algunas de las «locuras» tienen como objeto a figuras de la cultura, en un gesto revelador tanto de la familiaridad con que se trata a los grandes escritores y filósofos de la historia como del notable caudal de lecturas que se empieza a poner en juego. En este sentido, lo particular consiste en que ese bagaje (y el humor, con frecuencia ácido) coexiste con un candor, un estado de inocencia y pureza para acercarse a los objetos y a las personas.

Consciente de su valor, Francisco puso en circulación el libro con una faja que decía «poesía diferente» y agotó la edición. El éxito de venta no fue la única sorpresa que le deparó la publicación. «El otro día hojeó mi libro en una librería de aquí un psicólogo —escribió en una carta a Martín Micharvegas— y opinó que su autor debía ser un drogadicto. La empleada le aclaró que no porque me

conocía, pero el profesional mantuvo su opinión. En cambio a otro cliente le gustó y compró tres más para regalar a sus amigos». El escritor uruguayo Mario Levrero fue uno de los primeros en advertir la singularidad de esos «versos para despejar la mente»: a partir de entonces se convirtió en un interlocutor privilegiado («vos y yo parece que estamos en la pesada», bromeó Francisco en una carta) y le envió todos sus libros antes de la publicación. La revista «Crisis» le dedicó una línea: «inconformismo y crítica social transformados en poemas». En cambio, el humor de «El sicópata» resultó intolerable para la revista «Propósitos», que dirigía Leonidas Barletta, que le dirigió un furibundo ataque en su número del 8 de enero de 1975: «Dijeron que yo era el Carlitos Balá de los versos pelopincho (cuando Balá les hacía propaganda a las piletas de plástico que tenían ese nombre)», relató Francisco en otra carta. La recepción del libro le enseñaba algo: «La poesía está para eso, para encantar y joder con su belleza».

A partir de «El sicópata» se me ha abierto un mundo nuevo —le contó por carta a la periodista Mabel Itzcovich— en el cual penetro como un niño asombrado (...) atendiendo la exploración con seriedad jovial». Las circunstancias de la coyuntura también incidían en su reflexión. A fines de 1975, mientras preparaba el siguiente libro, le confió a Levrero: «en este momento de peligrosa efervescencia política podría ser inconveniente la publicación de mi libro (...) Mi humor es tierno, aunque no dejo de reconocer que actualmente en Argentina hay una espantosa eliminación de tiernos». La sospecha no fue infundada. Un poema hasta entonces inédito, «Guardaespaldas»², se convirtió poco después en el eje de una historia que ilustra las circunstancias ominosas de la dictadura militar.

El texto había sido elegido para integrar la antología «Poesía viva de Rosario», que iba a editar la Municipalidad de Rosario. El secretario de Gobierno de la intendencia de la dictadura hizo una inspección en la Secretaría de Cultura y encontró los originales del volumen listos para la imprenta. «Yo la encabezaba por ser el de mayor edad —contó Francisco— y al leer como primer poema “Guardaespaldas” dijo que era inaceptable publicar que un ángel patease a un hombre: se ve que su cultura con imágenes religiosas estaba a nivel de estampitas de santería». La Municipalidad desistió de la edición, y el libro finalmente fue publicado por el Ins-

tituto de Estudios Nacionales. El poema cuestionado abrió el volumen e incluso fue elegido por Pepe Soriano en el recital con que hizo la presentación, en el auditorio de Radio Nacional Rosario. También en 1976 apareció el último número de «El lagrimal trifurca»; en adelante Francisco Gandolfo concentró su trabajo como editor en la colección de poesía El Búho Encantado.

Bernardo Verbitsky, con quien intercambió correspondencia en 1977, sostuvo que «Guardaespaldas» era un texto revelador de su poética, porque «expresa un episodio profundo tratado con jovialidad, una jovialidad que hace de diagonal de las fuerzas que el poema encierra». La reflexión sobre los elementos puestos en juego se convirtieron en materia de la propia poesía, como se observa en «Poemas joviales» (1977). El libro se abre con un poema en que pide disculpas a los lectores por no poder ofrecer «algo más profundo y serio/ que mi jovialidad», aunque enseguida la define como una especie de cornucopia («viene a ser como canasta/ llena de comida y vinos/ abierta al final de un largo viaje»), una experiencia revitalizadora («éste es el goce inteligente y primitivo/ de la naturaleza y sus dones/ charlando con humor/ para seguir adelante con más fuerza»). En otros textos cuestiona la solemnidad y advierte que el reconocimiento formal «se me escurre de las manos/ por divertirme y divertir a los demás» (el fracaso y el éxito según los criterios comunes son frecuente objeto de irrisión en sus poemas). Hay episodios de la infancia, un nuevo homenaje a Juan L. Ortiz y textos de picaresca amorosa, entre ellos «Beatitud del sátiro», sobre los coqueteos con una vecina «que bajo los efectos de mis versos/ echaba rayos hasta por los rúleros» y «Con la frente bien alta», donde se

aclara que los «poemas eróticos» incluidos son «de sincera ingenuidad».

Con «Poemas joviales» consideró haber agotado un período de su creación y en consecuencia se propuso una nueva temática. El germen fue un sueño (véase aparte la carta a Guillermo Boido) donde se presentaban cuatro personajes. El sueño se convirtió en un poema y lo llevó a una lectura metódica de Sigmund Freud, que comenzó con «El malestar en la cultura». De ahí obtuvo los nombres de esos personajes: el Yo, Ella, el Otro y el Ello³. «Me ha ocurrido un caso de creación inesperado —le escribió a su hijo Elvio en agosto de 1979—: en tres meses compuse un libro de 36 poemas reducidos a 30». La intensidad definía al hecho mismo de escritura. La poesía, para Francisco, es una carga de energía que se impone de manera absoluta cuando llega («puedo estar trabajándola o corrigiendo hasta en medio de una fiesta familiar»). Después de cada libro no se hacía ilusiones con seguir escribiendo justamente, dice en su correspondencia, «porque si algo tengo de poeta se me impone con la fuerza de una presión interior».

En 1979 presentó originales de ese libro en preparación, que iba a llamar «Psicografías», y de una antología de los anteriores en seis editoriales porteñas: Anagrama («el encargado y su secretaria —anotó en una carta— son dos lauchas blancas de laboratorio, completamente despistados en literatura»), Calicanto, Fausto, Plus Ultra, Carlos Lohlé y De la Flor. Después del resultado negativo de todas las gestiones le escribió a Guillermo Boido diciendo que iba a imprimir el volumen con el sello de El lagrimal: «300 ejemplares fuera de comercio. Ya me cansé de andar detrás de la miserable venta de mis libros». El 26 de agosto apareció un adelanto de



Gandolfo junto a Juanele Ortiz en Paraná



siete poemas en el suplemento cultural del diario «La Opinión». El editor, Raúl Vera Ocampo, les puso como título «El sueño de los pronombres»; encantado con la idea, Francisco decidió que así debía llamarse el libro, que fue impreso en 1980.

«El sueño de los pronombres» marca el inicio de una ruptura de prolongada elaboración. La primera persona desaparece, reemplazada por un juego de personajes abstractos (o de abstracciones nominalizadas). No obstante, el humor se mantiene presente en las vicisitudes del Yo con el Ello («Llamaron del Banco al Yo/ para informarle que el Ello/ había librado/ cheques hacia el porvenir») y en la histeria de Ella hacia los requerimientos del Yo. Los textos tienen una vaga relación con las ideas de Freud; lo decisivo de la metamorfosis es que Francisco convierte las eventuales categorías en personajes. De la misma manera, en otros pasajes de la obra, las figuras de la imagería religiosa (Dios, el ángel de la guarda), de la Biblia y de los grandes poetas y filósofos (Dante, Virgilio, Shakespeare, Li Po, Sófocles y un largo etcétera) aparecen como interlocutores a quienes se trata en un plano de dichosa camaradería.

En una carta dirigida a Levrero en septiembre de 1980, y a propósito de la publicación del libro, Francisco hacía un balance. «En “Mitos” desembocó mi problema religioso —decía— y en los siguientes, sin descartar del todo lo místico, mi pre y pos ocupación psicológica que considero concluida como tema dominante. En este momento me ha empezado a atraer nuevamente la profundización filosófica de todo lo relacionado con el ser, que hace 30 años traté de rastrear a través de Platón, Aristóteles y Plotino. Ahora esto me interesa verlo a través de Heidegger». Cada vez que terminaba un libro le parecía que era el último pero enseguida aparecía un proyecto. Dos meses después le confió a Raúl Vera Ocampo: «Me da la impre-

sión que he empezado a trabajar en un nuevo libro, con la sorpresa para mí mismo de haber perdido el humor, tal vez cumplido ya su ciclo en mi poesía (...) de cualquier manera, con o sin humor, siempre he escrito en serio». Y en otra carta: «Me creí libre y empecé a estudiar francés. Un mes antes de los exámenes tuve que abandonar presionado por ella [la poesía], como si me dijera “si me querés tenés que ser mío”. Y yo ingenuamente me había hecho un plan de 12 años de idioma; 8 entre francés e inglés y 4 de latín, estilo Borges, que no termina más de estudiar idiomas».

En «El sueño de los pronombres» comienza un cambio que atraviesa «Plenitud del mito» (1982) y encuentra notable formulación en un libro de prosas poéticas, «Presencia del secreto» (1987). «En mi interior —advirtió Gandolfo— estoy marcado por experiencias místicas o metafísicas y a la vez atraído siempre hacia ellas, que me resultan misteriosas, ocultas e inexplicables». En Hölderlin obtuvo una referencia clave al respecto, que por otra parte puede ser una de las divisas de su poesía: «Enigma es lo puramente originado. El canto puede apenas revelarlo». Al menos dos secuencias de «Plenitud del mito», «Fundación» y «La palabra» giran en torno a la cuestión. La escritura, dice, ofrece «la expresión recóndita de la palabra que exige/ a través del tiempo/ eliminar lo falso y sustentar lo auténtico»; requiere «la carga de vida suficiente/ para expresar con claridad incomprendible/ pero verdadera/ lo que hay que decir a toda costa» y, sobre todo, confronta con un objeto paradójico: «lo absoluto/ es oculto pero patente». Este último verso se despliega en los extraordinarios textos de «Presencia del secreto».

El secreto, dice Francisco, no pertenece al dominio del silencio, no es lenguaje sustraído al intercambio. Por el contrario, «se mantiene con la palabra» y «sólo a la palabra le está dado». El secreto se constituye con la palabra y en ese mismo acto tiene su manifestación y su velo: «intensifica su ocultamiento al revelarse» y para que no deje de ser tal «debe ser expresado indirectamente». Inscribire una «presencia ausente» y alude a la creación en su sentido más amplio, «una obra maestra que no cesa de concebirse en el mayor secreto, tanto más oculto cuanto más se lo desentraña». La idea de secreto está asociada aquí a la poesía y al amor (el secreto puede ser corporizado en la mujer pero no por eso se accede a una revelación final, ya que

«todo cuerpo sugiere y oculta un secreto inviolable»). «Yo necesito estar enamorado/ para escribir mis versos», decía ya en «Poemas joviales».⁴

Entre 1985 y 1986 Francisco pasó a prosa El sicópata, parte de Poemas joviales y El sueño de los pronombres. El resultado no convenció a los escritores a los que les envió los textos: “No es narrativa –dictaminó Levrero, que no encontraba sentido a la operación–; es una reordenación de la poesía, una buena transcripción o traducción de lo ya leído”. Publicó luego otros dos libros breves: Pesadilla (1990), serie temática escrita en la época en que publicó El sueño de los pronombres, y Las cartas y el espía (1992), extraño libro de prosas de impronta autobiográfica. Las cartas aludidas están dirigidas a la mujer amada y en ellas se evoca, al pasar, el abandono de la música y la elección de la poesía, “que es palabra musical”, y los primeros pasos de su formación poética; el espía no es sino la propia poesía: “lo que pueda parecerte raro en mi expresión se deberá a mi labor literaria, que se convertirá en espía de cómo dejó mi mente tu rechazo”.

La transcripción en prosa puede resultar descabellada por las justificaciones inmediatas: parecía una nueva forma de interesar a las editoriales por su producción. Pero hay circunstancias para tener en cuenta. Francisco venía escribiendo narrativa desde por lo menos quince años antes: publicó un cuento en el número 8 de «El lagrimal trifurca» (diciembre de 1970), otro en 1974 en la revista «Comunidad», de la Universidad Veracruzana, México, y en 1977, según contó en una carta a Levrero, «de agosto a noviembre tuve una presión creativa de cuentos a razón de cinco por mes, total dieciséis, o sea un libro». Es decir que contaba con una experiencia y un trabajo, por más que fuera acotado, en el campo de la narrativa.

Lo más importante es que una de sus intenciones al pasar los poemas a prosa, le dijo a Levrero, «fue la de tratar de librarme de mi yo, quizá debido a que últimamente reniego de ese pronombre al escribir». A propósito de un cuento, y del pedido del escritor amigo para que lo trabajara en primera persona, agregó: «En cuanto a la tercera persona, la veo más clara y desprendida que a la primera, o sea más yo que yo mismo, de acuerdo a lo expresado por Rimbaud: «Yo es otro». Los poemas de «El sicópata» resistieron la operación, por lo que remodeló los textos como diálogos con su personaje.

Atenuar la primera persona era una preocupación persistente en su poesía y Francisco encontró la forma de resolución de ese problema a través de la prosa. Después de «Las cartas y el espía», comenzó a escribir otro libro en prosa. Partes de ese volumen integran, pero en la forma de poemas, la edición de «El búho encantado». Este volumen incluye también reescrituras de textos de «Poemas joviales» y guiños alusivos a la poesía anterior, como la incorporación en el poema inicial del epígrafe de «El sicópata», una cita de Antonio Machado que es otra divisa de esta obra: «lo endeble es el juicio, tal vez porque lo sano y viril es, como vio Cervantes, la locura».

Las modificaciones en los poemas que recupera «El búho encantado» son más bien formales: al margen de alguna sustitución léxica, consisten en la incorporación de conectores narrativos, leves cambios sintácticos, unificación de las estrofas y elisión de algunos versos. Por su naturaleza puede inferirse que se trata de elaboraciones obtenidas a partir de las versiones en prosa.

«Mis propuestas no pueden ser poéticas sino de poeta y radiales como la vida, pero no apuntando hacia cualquier parte sino hacia lo que sea poesía y contra lo que no lo sea, tanto más si es injustamente consagrado, ortodoxo o partidario a diestra o siniestra», dijo Francisco al responder a la encuesta de 1980. «El búho encantado» viene a decir que esa apuesta nos interpela hoy con la misma intensidad y la misma frescura con que fue concebida.

Notas

- 1 «Francisco Gandolfo», en Capítulo. «Historia de la literatura argentina. Los contemporáneos» Buenos Aires, 1981.
- 2 «Guardaespaldas»: Ofuscado por complejos personales/ abandonar hijos y esposa/ para irme a vivir/ de poeta a Buenos Aires// mientras caminaba pensando esto/ mi ángel custodio vino de atrás/ y me levantó de una patada// me incorporé dolorido/ y sacudiendo mi ropa/ deploré que todo el mundo/ así en la tierra como en el cielo/ fuera violento.
- 3 Cf. Osvaldo Aguirre: «Francisco Gandolfo. El arte supremo de la palabra», en diario «La Capital», Rosario, 17 de abril de 1994. Según Levrero, el «concepto» de Ella correspondía al ánimo de Carl G. Jung.
- 4 En la nota de «La Capital» mencionada se publican como textos inéditos y en forma de prosa los poemas 4, 5, 6, 7, 11, 12 y 13 de la serie «Poesía»; el poema 8 de la misma serie aparece en el mismo lugar con el título «Teorema». Por otra parte, el poema 3 fue publicado en «Poesía viva de Rosario» y los poemas 7 y 8 de la serie «Amor» y los poemas 1 (en este caso la nueva versión añade diez versos) y 2 de la serie «Poesía» son reescrituras de textos de «Poemas joviales».

A Guillermo Boido¹

Tierno Guiller

En la época dorada en que vivía Juanele y yo escribía «El sicópata» (época para mí más bien rayada, ¿no?) empecé un poema con estos dos versos: «Ahora que pagué todas mis deudas/ escribiré un poema». En este momento sólo parafraseo: «Ahora que estoy pleno de deudas/ escribiré una carta». Los tiempos cambian, pibe, y hay que ceñirse a la realidad, ¿no te parece?

Pese a todo, sigo escribiendo versos, como ves por la tanda que te mando. No pensaba enviártelos porque con el original que te dejé, debo haberte saturado de mí, pero necesito un par de opiniones sobre esta tentativa de un cuarto libro mío². También se los dirigí a Elvio [Gandolfo] y [Raúl] Vera Ocampo, que como vos considero que andan en serio con la poesía. Además, vos me pusiste el dedo en la llaga al nombrarlo a Freud, ese sabio inteligente que admiraba a los poetas. A este buen tipo que estudió nuestra compleja psiquis lo oí nombrar a los 15 y lo leí a los 55. ¿Por qué esos 40 años de espera? Por decisión del misterioso Ello. No me preguntes quién es porque lo conozco tanto como vos, y si lo conocés perdoná mi juicio anticipado. Con Kafka me pasó lo mismo pero no por tantos años: 12 o 13. Y a Marx ya no lo pude, quizá no tanto por el Ello como el Eso político.

Ahora te confieso que hará cosa de un año dejé por la mitad el último libro de Freud que estaba leyendo: «El Yo y el Ello» en edición de Alianza (...). Pensé volver a comprarlo y recapacité: no, el Ello se opone, posiblemente hasta que agote el nuevo tema de mis versos. Concretamente, estos empezaron con un sueño que me despertó a las 3, me levanté y lo escribí (primer poema). El asunto me interesó y lo continué, más porque después de los joviales, aunque seguía escribiendo, no concretaba nada (...).

¹ La carta no está fechada, pero por las referencias que contiene debió ser escrita en 1979.
² «El sueño de los pronombres».

1° de enero de 1982

*A Mario Jorge Levrero Varlotta
personaje de la Banda Oriental*

Yo tenía que llevar el inédito de [Rubén] Sevlever para entregárselo a Sergio [Kern] en Buenos Aires que te lo alcanzaría, pero en el tren me acordé que lo había olvidado¹. Iba porque me habían invitado a dos actos de poesía a realizarse el mismo día, a la misma hora y casi en el mismo lugar, es decir, en una ciudad tan grande, cuatro o cinco cuadas de distancia es el mismo lugar. Acepté la primera invitación y si terminaba temprano iría a la otra. Los muchachos de la primera mandaron un emisario a la segunda para proponerles un solo acto pero los otros no aceptaron porque ya habían empezado el suyo. Estos tienden a lo exquisito, a una calidad estirada en su revista Ultimo Reino y se autocastigan como neorrománticos. Los otros son unos populacheros que no pararon de leer cualquier clase de poemas hasta la una de la mañana. Es la cuarta vez que asisto a sus reuniones que me resultaban simpáticas, pero esta vez me cansaron. Homenajeaban al poeta Luis Luchi, que venía de visita de España muy desmejorado por el alcohol y el faso y el sufrimiento de su auto exilio. Tenemos la misma edad (60 pirulos) y estos boys nos aprecian como a troesmas.

Esa misma madrugada, a las tres, tomé colectivo de vuelta, después de comer algo con Sergio, [Rubén] Pergament y otros. Un tipo se me arrimó y me dijo en secreto que me iba a clavar con el coche que estaba por tomar porque alargaba el viaje. No le llevé el apunte por no esperar una hora más otro coche, pero el tipo tenía razón, demoró casi tres horas más en llegar a Rosario. Entraba en pueblos tan chicos que me hizo recordar mi infancia. Dejaba un matrimonio que era de ahí y volvía al pavimento. Era domingo temprano, llovía a ratos y en las calles de esos pueblitos no circulaba ni un perro. El olor a pasto mojado era absolutamente virgen, igual que cuando yo era chico —lo lindo del recital fue que se realizó bajo los acordes de una lluvia permanente. En Rosario a esa hora hubo tormenta y cuando llegamos la ciudad estaba cubierta de hojas y ramas, y algunos árboles tumbados. En casa había caído un pedazo de cornisa. Lindo viaje aunque no te interese y pese a los 36 grados de temperatura que soporté viajando en tren a la ida en plena siesta y a la jaqueca que tuve a la vuelta por mezclar vino blanco y sidra.

Pero yo quería hablarte de Shelley, en quien encuentro mi semejante, en el sentido que él lo dice: «Nosotros hemos venido al mundo y llevamos en nuestro interior algo que, desde el instante mismo que vivimos, ansía más y más encontrar su propia semejanza». Y no encuentro libro de poesía de él traducido al castellano, tan excesivamente buena debe ser. En cambio no hay problema en seguir editando el «Frankenstein» de su esposa, surgido como de rebote de las ideas que él tenía ya en su tiempo del hombre actual, que terminaría siendo una especie de monstruoso robot científico. Copio aparte para vos y Elvio y otros amigos algunos párrafos de su «Defensa de la Poesía» (...).

1 Se refiere a poemas de Rubén Sevlever que integraron una plaqueta de la colección El Búho Encantado, con un comentario de Mario Levrero.

Fronteras móviles

¿Cómo vivir en un mundo donde se ve fracasar el proyecto civilizador? La joven producción artística brasileña interroga y experimenta mundos posibles después del fracaso de las utopías modernas

Un horizonte constituido por centenas de habitantes perfilados en el paisaje de varias ciudades que Marcelo Cidade reúne y fotografía. A cambio, a cada personaje-fragmento de horizonte solicitado a participar de la acción, el artista le ofrece una remera con el color que identifica a la ciudad, que dibuja la línea, que funde los cuerpos con el paisaje. Si San Pablo es gris, Belo Horizonte es beige: ¿cómo devolver la continuidad de aquel infinito, el eslabón entre los nudos?

El horizonte fue quizás la frontera entre tierra y cielo, que colocaba a aquel que mira en el centro del mundo que ella limitaba. Ficción de un su-

jeto universal que sometió los horizontes del mundo a su ojo y a su medida. Que subyugó todos los desvíos: los de la carne, los de lo impensado, los del otro oscuro que engaña a nuestra espalda, a un punto de fuga refrendado por su mirada en la altura exacta de su contemplación. El ojo que está en el origen del cuadro.

Al mismo tiempo que se suman y se fragmentan por la fotografía, los horizontes de Marcelo se salen de lugar y se dispersan. Rechazan el paisaje, el arte, la vida sometida a una mirada centralizada, para presentarlas como centenas de horizontes que nos miran y que nos disipan como unidad. He ahí el título de la obra-proceso que expone nuestra frágil y contingente posición en un mundo que se aprecia en la fluidez de las fronteras y de los horizontes.

Yo soy él así como vos sos él así como vos soy yo y nosotros somos todos juntos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Rosana Ricalde y Felipe Barbosa. «Leveza» 10.000 botellas de agua mineral en el espejo de agua del Palacio de Artes, Belo Horizonte, 2002

En esa fluidez, las delimitaciones geopolíticas se muestran nebulosas y contestables. Las identidades cerradas de Estado-Nación, de cultura, de pueblo –y de Arte– se exhiben como ficciones ideológicas de la modernidad, ficciones de totalidades soñadas, estrategias de sus grandes narrativas. No vivimos más en el tiempo lineal de la Historia que se despliega en relaciones de causalidad y finalidad, imponiendo sus determinaciones y fundamento a los otros saberes y a la vida en general. La Historia ya no explica y justifica, finalmente, nuestra propia existencia y nuestra vida en común.

Estamos, como dice Michel Foucault, en un mundo que ya no se ensaya «como un gran camino de la Historia desarrollándose a través del tiempo», sino como una «red que reúne puntos y entrecruza su trama»: estamos en la época de «lo simultáneo, de la yuxtaposición, de lo disperso». Hay una confluencia de relaciones locales y de largas distancias, de proximidades y apartamientos, que atraviesan las varias texturas de la vida.

Los poderes, que controlan las fronteras y exilian lo extranjero, refuerzan su aparato coercitivo en la medida en que la frontera se convierte en zona de conflictos, y también de peligrosas, complejas y ricas contaminaciones. Confrontan con movimientos cada vez más nómades: circulan no solamente las personas y el arte, como el capital global, sino las imágenes del mundo por los medios, las informaciones procesadas y emitidas por las nuevas tecnologías. El presente deja de ser el momento de transición entre un pasado y un futuro que le da sentido para ser el intervalo dilatado y disgregado de la experiencia o el ahora sincrónico y eternamente presente de los medios electrónicos. El espacio diluye sus distancias físicas y geométricas para ser el infinito de las conexiones y de la ubicuidad de la imagen virtual.

Antiguos repertorios que supongan homogeneidades cerradas y excluyentes o dicotomías y polaridades originarias (como el yo y el otro, el individuo y la sociedad, lo público y lo privado),

grandes estructuras coherentes de decodificación —viejas colecciones recuperadas y erosionadas—, no dan cuenta de la complejidad de la vida contemporánea. Ni siquiera para enunciar la pregunta correcta para interrogar nuestra perplejidad delante de estas épocas de disyunciones y discontinuidades en el tiempo y en el espacio.

Las utopías, anunciadas por las grandes narrativas, retornan como un espejismo. Aunque con ellas se extravía también el horizonte de una sociedad universal y fraterna como destino común a ser realizado por todos nosotros y que nos agruparía. Nos roba como posibilidad realizable tanto esa especie de comunidad más general prometida, y para la cual deberíamos trabajar en conjunto, la humanidad, como su esfera específica relativa al arte: la comunidad estética universal, una comunidad sentimental que suponga el juicio de gusto, inscripto naturalmente en cada sujeto, como horizonte de un consenso siempre esperado. Un juicio, como lo concebiría Kant en la Tercera Crítica, afectivo y transcendental, que permitiría la comunicación intersubjetiva y la participación de todos. El *sensus communis* kantiano era ese pedido de segmentación en una «comunidad original dictada por la propia humanidad».

Se nos escapan, sin consuelo, las figuras de totalidad, unidad y universalidad, prometidas por la modernidad y que interrelacionaban: las categorías artísticas como unidades distintas, bien delimitadas y autónomas entre sí y en relación con el mundo; el sujeto como unidad sustancial y originaria; la esfera pública iluminista y sus ciudadanos fraternos; la comunidad universal del gusto y sus espectadores idealizados.

Tanto el agotamiento del Uno y de un sistema homogéneo, como la insuficiencia del pensamiento dialéctico, nos obligan, por otro lado, a percibir la emergencia de espacialidades extrañas y fronteras, temporalidades de diferentes modelos, acontecimientos y narrativas discretas.

Oímos con frecuencia que las fronteras migraron de los estados nacionales hacia el interior de las ciudades. Murmuramos, asustados, que vivimos en medio de guerras civiles, de guerras a los civiles. En el foco de un mundo fluidamente conectado están las ciudades globales en red, anclaje de los flujos desterritorializados de capital e información, compitiendo para atraerlos y concentrarlos.

*Si atravesamos las
fronteras, ellas también
nos atraviesan. He aquí
nuestra irremediable
condición: el yo es siempre
otros, a través y con otros*

Son simultáneamente desterritorializaciones y territorialidades excéntricas y fragmentadas. Y si ese rediseño de fronteras parece dar lugar a extrañas microconstelaciones, a movimientos tribales que disputan los territorios contemporáneos (desde las patotas hasta las redes del tráfico de drogas, de las microcomunidades étnicas y religiosas a los atentados terroristas), tal fenómeno no deja de denunciar la paradoja en que vivimos: si por un lado las ciudades se tornan protagonistas del mundo actual, por otro, es la noción de civilización única la que se fragmenta internamente. El terror, la truculencia cotidiana de los traficantes de drogas o de los escuadrones de exterminio en una ciudad como Río de Janeiro, exhibiendo su poder sobre un cualquiera elegido aleatoriamente para la muerte, son, a un mismo tiempo, los ecos de esa



(500 metros separaban las dos intervenciones. Hurtadas en la madrugada que siguió a la noche de su instalación, las botellas fueron vendidas en las esquinas de Belo Horizonte por un real cada una. El muro de pan permaneció intacto dos días hasta ser derrumbado y llevado por la población)

Rosana Ricalde y Felipe Barbosa. «Visibilidad» 8.000 panes en un contenedor de madera. 150 por 1.000 cm. Galería de un edificio en Avenida Afonso Pena, Belo Horizonte, 2002

fragmentación y la preservación perversa de esa visión monolítica que no distingue diferencias y singularidades.

«El estado del mundo no es una guerra de civilizaciones», dice Jean-Luc Nancy. «Es una guerra civil, es la guerra intestina de una ciudad, de una civilidad, de una ciudadanía desdoblándose hasta los límites del mundo y hasta la extremidad de sus propios conceptos. Y en la extremidad, un concepto se rompe, una figura distendida estalla, un abismo aparece». Algo sobrepasa las fronteras de nuestra percepción del mundo, del otro, de ese «nosotros» oscuro e indistinto.

El Otro, por su parte, no puede más estar encaillado en el modelo de una ontología negativa, reflejo contrario del espejo del cual derivaríamos por contraposición nuestra identidad en relación al Mismo. Tampoco, el sujeto es la unidad sustancial desde cuya conciencia el mundo se proyectaba como un pálido reflejo. Pero es aquel que se mueve por varias tramas, reconstruyéndose incesantemente en los contactos exteriores a los cuales está expuesto. Si atravesamos las fronteras, ellas también nos atraviesan. He aquí nuestra irremediable condición: el yo es siempre otros, a través y con otros.

¿Cómo vivir en un mundo donde se ve fracasar su proyecto civilizador? ¿Qué lugar ocupa el arte en las «guerras intestinas» de una ciudad, espacio de la vida en común por tradición? ¿Cómo orientar a ese otro, inscripto en contingencias y singularidades, hacia lo que percibe mi sensibilidad? ¿Quiénes somos nosotros en ese otro?

Creo que son esas las inquietudes sobrentendidas en las experimentaciones artísticas en el espacio urbano de la joven producción contemporánea brasileña, en la cual se incluye el trabajo de Marcelo Cidade. Operando en red, actuando en proyectos colectivos o individuales, ellos intervienen artísticamente en las calles de todo el país, en la dispersión y en la contaminación de las fronteras y territorios. Comunicándose principalmente a través de las redes electrónicas, interrogan y experimentan mundos posibles después del fracaso de las utopías modernas.

No es gratuita, por lo tanto, ni la multiplicación de los grupos que surgen por todo el país, ni la intensidad con que las acciones e interferencias urbanas efímeras han sucedido desde el final de los años 90. No es casual que ese fenómeno haya comenzado en Río de Janeiro y se haya extendido a



las calles de ciudades del norte al sur del país. Finalmente, esa es la ciudad donde conviven complejas diferencias, pero donde también son explicitadas las laceraciones viscerales, nuestra histórica violencia. Las monstruosidades de estas ciudades-medusa que nos clavan la mirada de la muerte.

El sistema de arte en el país es precario y enraizado (tendiendo a la concentración en San Pablo, ya que está allí el centro financiero) y con seguridad muchas de esas experiencias y grupos surgieron para completar las lagunas donde su circuito es casi inexistente. Y, de un modo general, participan del intento de volverlo más descentralizado y abierto, menos jerárquico y más representativo de su diversidad.

Podríamos trazar sus genealogías e influencias: las vanguardias modernas; el fluxus; las prácticas situacionistas del arte; el legado brasileño de las experimentaciones neoconcretas de Hélio Oiticica, Lygia Clark y Lygia Pape; los trabajos y las introducciones en los circuitos ideológicos de Cildo Meireles y de Antônio Manuel; las «situaciones» generadas por Arthur Barrio; el Grupo Rex, de Nelson Leirner, entre muchos otros.

La excursión más expresiva de la práctica artística por fuera de los espacios expositivos tradicionales a partir de los años 60 rechazó el escenario de neutralidad exigida en el ideal del cubo blanco como filtro de la recepción estética y guardián de la autonomía de la obra de arte, renunció a las condiciones abstractas e ideales de espacio y de tiempo que ésta reivindicaba, disolvió los límites entre las categorías artísticas. La ciudad se reveló, entonces, como el campo expandido y fecundo de sus experimentaciones. Mientras, lo que ocurre hoy en la joven producción artística brasileña exige otra reflexión.

Es eso que el crítico Fernando Cocchiarale destaca muy bien al observar que, sin los objetivos comunes de las utopías históricas, los grupos de artistas contemporáneos se relacionan en red por conexiones *inestables*, nómades y provisionales. Acenúa Cocchiarale: «Si los grupos en los años 70 se formaban alrededor de problemas que afectaban a todos (la dictadura, por ejemplo), actualmente ellos se forman por una especie de empatía intersubjetiva (que revela y trae a colación la crisis del

sujeto en el mundo contemporáneo). (...) La consolidación de la democracia en Brasil combinada con las cuestiones esenciales del mundo contemporáneo ya no apunta hacia objetivos comunes a grandes grupos, antes representados por la utopía socialista, sino hacia aquello que Foucault llamó de micropoderes. La lucha social pasa ahora por las innumerables esferas constituidas por campos profesionales específicos o por estamentos y minorías. Esa fragmentación de objetivos genera no solamente una dispersión en la esfera del sujeto sino también en la del objeto político. (...) Todavía no tenemos un nuevo repertorio ético, político y estético que sustituya al viejo repertorio de las grandes utopías colectivas del pasado».

En ese vacío actúa la producción joven. Inscriptas en un momento límite de un cambio radical en las formas de relación social y de construcción de la realidad, las experiencias de los grupos y de artistas de los años 60 y 70 estaban impregnadas todavía de una sensibilidad histórica, es decir, estaban comprometidas con su destino común. Como un nervio tenso y extremadamente sensible, la producción actual trae a colación, completando a Cocchiarale, una grave crisis en el sentido de la convivencia, en la cual antiguos modelos y dialécticas, como las oposiciones entre público y privado, pierden sentido y fronteras evidentes e identificadoras.

Se trata de la ilusión de una esencia de lo común en la definición de una humanidad genérica que desaparece. Es esa dimensión de lo común, tan enigmática como difícil, tan inalienable como esquiva, en un mundo jamás común o familiar, la que está radicalmente problematizada. Una dimensión de la cual el arte es indisoluble, ya que es siempre orientación. No hay como no enfrentar «el abismo de esa ausencia», como dice Nancy. No hay como no mirar en relación a ese otro insondable y extraño y colocarse bajo su mirada. No hay como no encarar esa historia volcada hacia el sin destino, hacia la finalidad sin fin y abierta en sus posibilidades y vértigos. No es un yo, es un «nosotros» complejo y precario.

Los trabajos recientes se ungen de la fuerza cuestionadora de las vanguardias, pero sin teleologías o la simple preocupación de transponer y ampliar el concepto y las fronteras tradicionales

del arte, propia de los años 60 e 70, incluso para reivindicar identidades étnicas o sexuales de comunidades minoritarias, como ocurriría en las décadas siguientes en el arte internacional. Tampoco el énfasis de los trabajos realizados incide sobre la interferencia visual en la trama urbana, como si ésta fuese apenas un receptáculo espacial, pero sí sobre la indefinición de una existencia colectiva donde las divisiones y los conflictos son concebidos. Las ciudades se revelan entonces estratégicas para pensar la articulación de la diversidad y de la diferencia, con sus alianzas transversales. La propia utilización de las redes electrónicas, desvirtuando su mera función de hacer circular la información para explorar su potencia transformadora de sociabilidades, demuestra una percepción relacional, como flujo e interconectividad.

Por eso, éstos son los problemas que tales experiencias implícitamente establecen: ¿Cómo no encerrarse en guetos reservados de pequeños intereses, muy localizados y determinados? ¿Cómo no recluirse en las clausuras de microcomunidades interiorizadas, fundadas en las afinidades identitarias? ¿Cómo escapar de la unidad vaciada del mercado global y de la espectacularización de la vida social, de la conversión en mercadería de la ciudad y del arte? ¿Cómo posibilitar la convivencia de las diferencias? ¿Cómo posibilitar, finalmente, la vida en común?

Con poéticas distintas, esa producción tiene una constitución relativa que implica y evidencia la trama de relaciones en la cual esos trabajos se insertan, engendran y critican: una trama de afectos, sistemas, poderes y fenómenos exteriores al universo soberano y autónomo del arte moderno. Asumen diversas facetas: invadiéndose por la alteridad se realizan en encuentros fortuitos. Interviniendo en el paisaje, en los circuitos condicionados de las señalizaciones urbanas, cuestionan la familiaridad del mundo. Provocando situaciones rápidas y perturbadoras, pequeños ruidos en la entropía urbana, interfieren, aunque momentáneamente, en las prácticas y en los hábitos culturales de grupos sociales distintos que dominan o se trasladan por un determinado territorio. Realizándose en las circunstancias que el ahora ofrece, interfieren en las relaciones de control y poder, inclusive en las insti-

tuciones de arte, crían y multiplican los desvíos singulares que escapan a los determinismos y explotan los pequeños resquicios. O relacionándose en red con un código previo por Internet, actúan en un tiempo a intervalos y en la ubicuidad del espacio, realizando una misma acción sincrónicamente en varias partes del país. Accionando y abriendo, por fin, varios ángulos de visión, explicitan conflictos disimulados, buscan divisiones inusitadas. Porque es la división de un «nosotros» que tal vez sólo pueda existir en su propio ejercicio.

Tales interferencias en las calles obligan a la búsqueda recurrente de lazos e intercambios, de pequeños pactos y contratos con espectadores-participantes de los más diversos. Lo que es puesto bajo sospecha es la posibilidad de un contrato universal (como unanimidad comunicativa o sentimental) y la propia concepción de comunidad sin conflictos (pragmática o estética), como algo propio u orientado, excluyente de los diversos modos del estar juntos.

El arte como frontera es una superficie de contactos y fricciones: uno entre dos, uno entre otros múltiples. Pues en esa zona intersticial y fluctuante, emergen figuras complejas de alteridad y extrañamiento, temporalidades y espacialidades plurales, fortuitas y contradictorias. Una zona que se abre para acoger la diferencia y la alienación en su abertura, que ensaya la reinención de otros modos de convivencia. El horizonte de lo en común es esa extraña frontera en perpetua renegociación y en imprevisible fuga. Un en común que tal vez no sea más universal o eterno, aunque deseado y, quien sabe, todavía posible. O, como nos propone Marcelo Cidade:

Yo soy él así como vos sos él así como vos soy yo y nosotros somos todos juntos

(Traducción del portugués: Orlando Verna)

Notas

- Foucault, Michel. «Outros Espaços». In: «Ditos e Escritos III». Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.411
- Nancy, Jean-Luc. «La Communauté affrontée». Paris: Éditions Galilée, 2001. p.11
- Cocchiarale, Fernando. «O jogo das subjetividades convergentes». [Entrevista a Juliana Monachesi. In: «A explosão do a(r)tivismo»]. São Paulo: Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 2003.



Entrevista: Hebe Uhart

“A cierta altura te descubren todos”

Fernando Toloza



La escritora, que presentó en el CCPE/AECI su libro «Camilo asciende y otros relatos», habla de su obra, de los comienzos de su escritura y de su perfil como autora «redescubierta» por cada nueva generación

Hebe Uhart presentó en el Centro Cultural Parque de España/AECI su libro «Camilo asciende y otros relatos», editado por Interzona. El volumen confirma el lugar de Uhart en la literatura argentina: el de una de las escritoras-escritores más originales de los últimos cuarenta años. Es difícil explicar el hechizo de los textos de Uhart. Surgen, de inmediato, nombres con los cuales comparar, pero el parecido, apenas lejano, tampoco revela las claves. A la par, sus libros han tenido una circulación bastante secreta, aunque la autora niega que haya buscado ese perfil. «Nunca fui una florcita oculta», dice y aclara que su trabajo como profesora (de filosofía y de talleres literarios) no le ha dejado tiempo para una mayor exposición.

«Camilo asciende» recopila once relatos que Uhart publicó en distintos libros entre 1977 y 1997, reedita la novela corta «Camilo asciende» y añade el inédito «Cartas de un colono». El volumen se suma, con la misma calidad, a dos publicaciones

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar



Hebe Uhart, autora de una de las obras más interesantes de la literatura argentina
Foto: Willy Donzelli

de Uhart recientes: «Guiando la hiedra» y «Del cielo a casa».

Uhart, que fue presentada en el CCPE/AECI por el grupo Eveling, publicó su primer libro, «Dios, San Pedro y las almas», en Rosario, en la casi ficticia editorial Menir. «Era más barato y yo conocía a gente de Rosario por que había hecho el

último año de la carrera de Filosofía en la Facultad de la calle Entre Ríos», cuenta la escritora, quien también recuerda cómo, en años difíciles, vendió por papel la edición casi completa de su libro «El budín esponjoso», o cómo al quebrar Fabril se perdió la edición de «Gente de la casa rosa», su libro de cuentos prologado por Haroldo Conti en 1970.

—Parece haber consenso sobre la importancia de tu obra pero sin embargo no siempre ha gozado de visibilidad.

—*Es un poco contradictorio, porque desde los primeros libros, cuando yo ni siquiera sabía cuál era la función de la crítica, recibí buenos comentarios. Sabía tan poco cuando empecé, que no presenté mi primer libro porque no tenía idea de que los libros se presentaban (risas). Siempre publiqué en editoriales pequeñas y he trabajado mucho dando clases de filosofía y en mis talleres, entonces el tiempo no te da para todo. Por eso no siento que sea de tan bajo perfil. Después del primero, he presentado todos mis libros alegremente porque me gusta presentarlos e ir a comer después, haya salido pato o gallareta la presentación. Si me invitan a un congreso, y es potable, voy; si me invitan a publicar, publico. Entonces, ese no es el perfil de una persona oculta, nunca fui una floclita oculta (risas). Y los últimos años han sido muy buenos, con muchas notas, muchos pedidos y críticas muy buenas.*

—¿Nunca tuviste el deseo de publicar en una editorial «grande»?

—*Me han publicado alguna vez en una bastante grande, pero ahora, si querés que te diga la verdad, lo haría si no tuviera mucho trabajo, si se diese todo servido. Ahora me piden para publicar, lo que no me pasaba cuando era joven, porque a todo escritor joven le resulta difícil publicar. Un escritor es un mendigo (risas), un mendigo que lleva lo suyo, pide y espera. Y yo hoy no quiero estar sujeta a ninguna espera fantasmiosa. Esa es la razón, también, por la que no mando textos a concursos literarios ni juego a la lotería. En la juventud tenía la fantasía de una beca, soñaba con que me daban una beca y me arrancaban de acá. Hoy no quiero que me den una beca ni nada... Eso de las becas es cosa de jóvenes, que esperan que del cielo baje un arcángel y se los lleve.*

—A pesar de que negás un perfil oculto, el lector que lee tus cuentos por primera vez siente, más que con otros escritores, que ha hecho un descubrimiento...

—*A cierta altura te descubren todos, porque todos los que te conocen se unen y te llaman. Es la carrera natural de un*

Siento miedo de la competencia, siento que si emerjo mucho los otros se van a ofender

escritor: primero no te conocen, después te conocen unos pocos y cada vez son más... Es una carrera un poco burocrática (risas). En esta actividad, o en cualquier otra, cuando ya sos grande algo te llega. Pero volviendo a lo del descubrimiento, yo nunca me he sentido oculta.

—¿Alguna vez formaste parte de un grupo?

—*Nunca integré un grupo literario o una revista. Por lo menos cuando yo era joven, no había un mango y todos se peleaban para ser presidente, tesorero, vocal. Siempre rechazé las internas políticas, literarias, universitarias.*

—¿Te da miedo el poder?

—*Siento miedo de la envidia de los demás (risas), que es otra cosa. Siento miedo de la competencia, como que si emerjo mucho me van a pegar. Mi idea interna (una fantasía total) es que tengo que emerger armoniosamente. Siento que si emerjo mucho, los otros se van a ofender. Es algo pueblerino que tengo por ahí.*

—¿Cómo se relaciona ese miedo con el uso frecuente de la primera persona, del yo, en tus cuentos?

—*A veces es una primera persona que soy yo, y a veces hay una primera persona que es un personaje que habla en primera persona. Lo de la primera o tercera persona no es importante, porque podés poner tercera y ser vos. Escribo según me viene el material, y puede ser en primera o en tercera; sea una u otra, para mí siempre es una primera persona disfrazada.*

—Tu primer libro es inhallable, y algunas referencias bibliográficas dicen que lo editaste con el sello Menir en Rosario, aunque otras señalan que es una edición hecha en Buenos Aires.

—Lo pagué yo y lo imprimí en Rosario, que era más barato. En Rosario había cursado el último año de la carrera de Filosofía así que conocía gente que me dijo cuánto salía hacer un libro acá. La editorial es un invento; el nombre me lo dio un amigo que ya lo había usado para editarse algo. Editorial Menir no me gustaba mucho, pero algo tenía que ponerle. Viajaba de vez en cuando a la imprenta y cuando me llegaron los primeros ejemplares me pareció un milagro. Empezaron a salir algunas críticas y me acuerdo que yo me preguntaba qué relación había que tener con los críticos, si se les agradecía o no (risas). Me entusiasmé tanto, que me suscribí a los Recortes, una agencia que te mandaba los artículos de diarios en los que aparecía tu nombre. Es el entusiasmo que te da lo nuevo, y pensás que porque te sacaron tres críticas vas a seguir siempre saliendo... Cuando vi que ya no venían tantos artículos con mi nombre, le dije adiós a los Recortes y fui entrando más en el medio literario.

—¿Y los siguientes libros?

—Para el segundo tuve un subsidio del Fondo Nacional de las Artes, y me acuerdo que pasé un año haciendo trámites. Iba todas las semanas. El tercer libro ya fue en una editorial interesante, Fabril, que era de Celulosa Argentina. Esa empresa editaba como actividad secundaria y la editorial se fundió, por lo cual el libro se perdió. Tengo por ahí en mi casa un ejemplar, que no lo saco a ningún lado. En los sesenta era más difícil que ahora publicar en editoriales medianas porque se fundían todas y se perdían los libros. Ahora, por suerte, viven todas, como Interzona, Adriana Hidalgo, Alción en Córdoba y Beatriz Viterbo en Rosario. El popurrí de editoriales que forman mis libros se dio no porque yo quisiera sino porque las editoriales se fundían.

—¿Llegaste a la literatura por la filosofía?

—Cuando entré a la Facultad de Filosofía me dijeron lo que tenía que leer, y a la par de los filósofos leía literatura. Por ejemplo, en cuarto año estudiaba a Leibniz y Spinoza y leía a los novelistas rusos del siglo XIX, también a los norteamericanos del siglo XX y a Thomas Mann. Fui la más chica de una generación muy culta, que sabían idiomas y me introdujeron en otras lecturas. Al llegar a los 30 años me interesé por la movida del Movimiento de Li-

beración, con los textos de Abelardo Ramos y Arturo Jauretche. Antes no me había interesado nunca la literatura política y me acuerdo que cuando la descubrí me preguntaba cómo no me había enterado antes de su existencia.

—¿Te quedó algo de esa literatura política?

—Un interés, como lectura colateral, por la historia argentina, especialmente por lo que es del tipo crónica. Si tuviera otra vida, iría a buscar documentos para entender mejor lo que pasó en el siglo XIX. Otro interés que tengo, como cosa tardía, es la etología, las costumbres de los animales, sobre todo de los monos superiores.

—¿Qué lecturas hacés para los talleres?

—Leo material que me gusta, por ejemplo Juan José Morosoli, que es un escritor campero de Minas, Uruguay, muy poco o nada conocido en la Argentina. Me gusta mucho el cuento campero y ustedes en Santa Fe lo tienen a Gudiño Kramer, con textos muy buenos aunque no todos parejos. Otro género que me interesa mucho es el de la crónica, que es como cuento pero más suelto, te vas para cualquier lado y es más permisivo que el cuento, que tiene sus leyes. Me interesan los cronistas brasileños. Acá en la Argentina no es un género muy vigente. Está, por supuesto, Roberto Arlt, que tiene un humor muy corrosivo, muy porteño; los brasileños, en cambio, tienen un humor más armonioso, más perdonavida, como son ellos. Además, el cronista en Brasil es exclusivamente cronista. El mayor de todos es Rubem Braga y sus textos siempre son crónicas, radiales o de diarios. Pueden hacer una crónica de una pavada, y Braga muchas veces es brillante. Lo primero que les hago hacer a los alumnos en el taller son crónicas, porque es más sencillo cronificar una circunstancia de tu vida que escribir un cuento con todas sus leyes.

—Sin embargo, hacés parecer que el cuento es sencillo cuando decís que un cuento es «un sí pero».

—Un cuento tiene que tener algún conflicto. La crónica, no; ahí está la diferencia. En una crónica vos podés plantear algo que te pasó, sin más, pero en el cuento tiene que haber un obstáculo, el «sí pero», una cosa que querés pero no podés obtener, algo que es verdad pero no lo es todo.

Igual, los géneros son inventos, son como las categorías, que sirven para acomodar un poco las cosas, son funcionales.

—Antes de saber algo biográfico de vos, pensaba, en base a algunos textos, que eras una escritora uruguaya, ¿te ves como alguien que viene de otro lado?

—No sé, será porque nací y viví hasta los 25 años en un pueblo. De Uruguay, tengo una deuda muy grande con Felisberto Hernández; él es mi maestro. Por otro lado, trabajé mucho para los uruguayos haciéndoles notas de viaje, hasta el 2003, cuando les llegó a ellos la debacle. Escribí artículos sobre todos sus pueblitos y también me mandaron más lejos, a Río de Janeiro, Asunción del Paraguay, Bariloche y el Bolsón, Italia, de Roma para el sur. Tenía un arreglo por el que ellos me pagaban parte del viaje y el resto lo cubría yo. Así que siempre viajé modesto y barato (risas).

—¿Cómo era el trabajo de escribir sobre los pequeños pueblos de Uruguay?

—Los pueblos chiquitos no tienen biblioteca, entonces buscaba a un poblador viejo que me contase la historia del pueblo. Es una linda experiencia, porque te cuentan todo, te invitan a su casa... En localidades de 30 mil habitantes ya tienen biblioteca, entonces trabajo allí un poco, y en las de 100 mil habitantes empieza a haber archivos de diarios. Pero lo primero que hago es recorrer el pueblo o la ciudad de punta a punta, tratando de advertir las particularidades. Por ejemplo, en Asunción del Paraguay me llamó la atención el Museo Policial, entre otras cosas exponía las placas de los policías muertos bajo un efectista sistema de luces y se contaba la historia de cada muerte. En general habían sido en tiroteos y me acuerdo de una que había sido en un tiroteo pero en medio de una serenata. Era un cuento (risas). Los avisos de publicidad en los diarios y revistas también te dan mucha información: en Asunción había mucha publicidad de pieles, y yo me preguntaba para qué, con ese clima que tienen que las hace innecesarias, pero claro, te muestra las fantasías de la gente, que en este caso quizás fuesen las de vivir en un lugar frío.

—¿Y en ciudades grandes?

—Es difícil. La atracción la encontrás en los pueblos chicos y en las ciudades medianas. Rosario o Montevideo, por ejemplo, son más difíciles de procesar, son más densas y completas. No sé encontrar los detalles pintorescos, no tra-

El escepticismo no sirve para escribir porque le otorga al que escribe una superioridad sobre sus personajes

bajados. A mí me gusta buscar los resortes ocultos, las cosas que no se ven. Yo he vivido en Rosario pero a los rosarinos todavía no les tomé el tiempo. En cambio, en Asunción del Paraguay todo era una cosa nueva, rara. Me compré un tratado de paraguayología, y si bien era más casero que sus similares sobre los argentinos, decía cosas interesantes, como la de un diputado que aseguraba que «democracia es hacer lo que quieren los dirigentes». Además, está la tonada, el castellano con acento guaraní, que te hace sentir cerca y lejos.

—¿Te parece que en tus cuentos hay mucho de tu manera de hablar?

—Eso me dicen, pero yo no me doy cuenta, y no me importa mucho. Hay de todo: escritores que escriben como hablan y son muy buenos, y otros que no escriben como hablan y también valen la pena. Me parece que no se pueden establecer parámetros.

—¿El habla tiene que ver con la familia, algunos cuentos son como cartas a familiares?

—En «Camilo asciende» hay algo de la influencia de los abuelos, pero la que sí escribí bajo ese dictado fue la novela «Mudanzas». Por ahí una cosa exterior a vos, como puede ser la convocatoria de los antepasados, te produce más tensión para hacer algo, la sensación de que hay sentido en lo que hacés, como que es para alguien. Bajo esa influencia sentís que tu escritura no es azarosa ni gratuita, te sentís en la obligación de ser un testigo, y se borra esa incertidumbre sobre si daba lo mismo escribir o no. Digamos que algunas convocatorias

le otorgan una finalidad al trabajo y le dan mayor placer que si lo hacés con escepticismo, con la duda de si vale la pena escribirlo.

—¿Sos escéptica?

—No, tenés que leer la autobiografía de Chéjov. El escepticismo no sirve para escribir porque le otorga al que escribe una superioridad sobre sus personajes. El escepticismo es la actitud según la cual ves todo como sin interés, sin valor, y para poder construir bien un personaje tenés que creer en su vigencia, en su vigor y en su importancia. Por lo tanto, no soy escéptica ni en la literatura ni en la vida. Soy, más bien, entusiasta.

—¿Por qué hay que leer la autobiografía de Chéjov?

—Porque cuenta el pasaje del escepticismo juvenil a la reconstrucción personal. A Chéjov el escepticismo le venía de leer a Darwin y a Schopenhauer. Los rusos son propensos a buscar el sentido de la vida y Chéjov, con esas lecturas, no lo encontraba, entonces empezó a emborracharse y paulatinamente se dio cuenta de que la borrachera no le daba entusiasmo juvenil ni lo llevaba a hacer una locura; en definitiva, no le pasaba nada. Entonces se fue abriendo y en vez de mirar tanto a la miseria del mundo empezó a mirar dentro de él y a tomar distancia, a través del humor. El escepticismo es una carga terrible porque te hace creer que el mundo es una mierda y que la gente no sirve para nada, y si eso es así, vos terminás preguntándote qué sentido tiene tu vida. Lo interesante de la autobiografía de Chéjov es que le encontró sentido a su vida cuando se dio cuenta de que eso no venía del cielo sino que se lo tenía que dar él mismo.

—Una parte de tu obra la escribiste mientras estaba el boom de la literatura latinoamericana, ¿qué impresión tenés hoy del fenómeno?

—Hay mucha gente interesante que no entró en el boom, como Alfredo Bryce Echenique, porque era borracho a lo mejor. El y su amigo Julio Ramón Ribeyro son muy buenos, pero les gustaba salir de copas, a lo mejor eso les dio en su momento cierta marginalidad. Bryce es muy bueno, hace poco leí sus memorias, «Permiso para vivir», donde las crónicas de Cuba son magníficas.

—Ahí cuenta cómo lo empujó a Ernesto Cardenal mientras hacía fila para recibir la comida...

—Sí, eso es muy gracioso, y me acuerdo que Bryce se preguntaba por qué lo habían invitado a él a Cuba, y la respuesta que se daba era que seguramente lo habían llevado en plan de que haga el loco. Vargas Llosa, a quien no tengo leído, y García Márquez, en cambio, fueron siempre más ortodoxos y funcionales a los sistemas.

—En 1977 publicaste «El budín esponjoso» y en 1983 «La luz de un nuevo día», este último en la colección que dirigía Susana Zanetti en el Centro Editor de América Latina. ¿Ese silencio fue el de la dictadura?

—No sé por qué no publiqué, no tuve una presencia política fuerte. Creo que no había grandes oportunidades para publicar. El libro de 1977 lo editó Cuarto Mundo; era una editorial de un ingeniero que tenía una papelería y publicó a cuatro o cinco. Me regaló todos los libros de la edición y en un momento de crotez, de una pobreza muy grande, los vendí como papel. No me lamenté porque no le tengo afecto al objeto libro, aunque si me da bronca cuando no lo consigo más. Por eso los libros que me gustan los compro muchas veces.

—Con tus personajes no se sabe nunca muy bien qué piensan, ¿buscaste que sean anti-psicológicos?

—Supongo que eso es algo de la escuela americana, que hace que vos entrés al personaje por lo que hace, por cómo se mueve, y no por lo que piensa. Admiro mucho, en ese sentido, a Erskine Caldwell, un escritor norteamericano que no está de moda y escribió cosas muy buenas como «El predicador viajero», «La chacrita de Dios» y, sobre todo, «A la sombra del campanario», que habla de todas las sectas protestantes de Estados Unidos y de los predicadores; allí cada persona, según el nivel social, tiene una secta a la que pertenecer. Igual que Caldwell, yo creo que al personaje te lo demuestra el movimiento, además qué sé yo qué piensan. ¿Cuántas ideas notables, cuántas revelaciones tenemos? Una gran idea cada mil años y una revelación igual; no vamos por la vida encontrando revelaciones a cada momento. Por eso, lo mejor es mostrar el

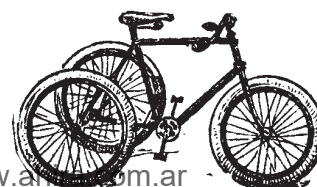
personaje desde el movimiento. Es como en la vida: yo no sé qué piensa la gente pero sí conozco lo que hace. El escritor, entonces, no tiene, tampoco, que saberlo todo.

—Mencionás a los predicadores de Caldwell, ¿tenés algún tipo de religión?

—Vengo de una familia de origen muy católico; mi hermano, que murió joven, era cura, pero yo no soy creyente ni lo he sido de chica. Si iba a misa, era porque me llevaban y era como un trámite, en el que jamás creí en el cielo ni en el infierno. No obstante, en la adolescencia tuve una etapa religiosa, aunque nunca quise ser monja, porque era loca pero no boluda (risas). Leía la Biblia y me impresionaba que dijese que a los tibios de espíritu el espíritu santo los vomitaba. Entonces yo no quería ser tibia y, entre otras cosas, me lavaba, para sufrir, con jabón de lavar la ropa... Me gustaría tener alguna religión o algunos rituales, pero no los tengo. Igual admiro a una escritora mística, Simone Weil, una judía que se hizo cristiana.

—¿Y León Bloy, me acuerdo que hablabas sobre él en «Primera persona», el libro de entrevista de Graciela Speranza?

—Sí, lo leí mucho, pero después me hinchó y me parece un frenético. No me gusta la parte del Apocalipsis en la que hay profecías horribles. No me gustan los que profetizan males; ni la Biblia en ese sentido ni Ernesto Sábato que les dice a los jóvenes que el mundo va a ser cada vez peor y que todo se va a terminar. Me parece incorrecto decirles eso a los jóvenes, es la idea de que porque yo me muero el mundo se muere, ¡por favor! No soporto ese narcisismo. ¿Quién sabe cómo va a ser el mundo? Pero bueno, lamentablemente mucha gente le cree.



Edgardo Rodríguez Juliá

El escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá fue uno de los invitados destacados del Primer Encuentro Regional de Literatura Iberoamericana desarrollado en el CCPE/AECI. Autor de una vasta obra, central en las letras del Caribe, es presentado en las páginas que siguen por Mónica Bernabé y Susana Zanetti, y también por un texto del propio Rodríguez Juliá en el cual expone sobre la relación entre novela, crónica y ciudad



Foto: Willy Donzelli

La ciudad y sus metáforas

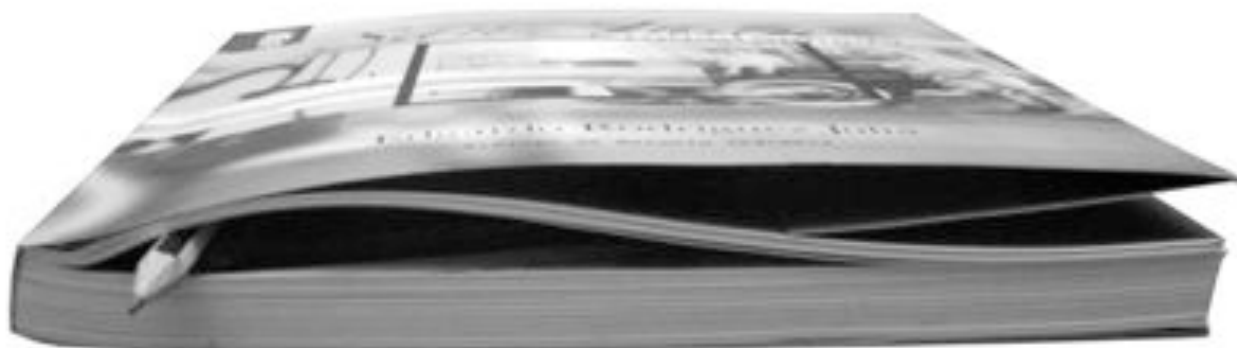
*Y triste el jibarito va pensando así, diciendo así,
Llorando así por el camino
Qué será de Borinquen, mi Dios querido,
Qué será de mis hijos y de mi hogar.*
Rafael Hernández: «Lamento borincano»

*¡Qué sinfín
de muertos que te vieron
me piden la mirada, para verte!*
Pedro Salinas: «El contemplado»

Desde nuestra perspectiva austral, solemos urdir un mapa de América latina donde ciertas islas del Caribe ocupan un lugar, al menos, impreciso. Tal es el caso de Puerto Rico. Para algunos, en el nombre se cifra una isla de ensueño propicia para el mercadeo turístico que amalgama playa, salsa y ron sin excluir el mito de una sensualidad sin límites. En otra onda, más cercana de la programación de MTV, el nombre suena a éxito latino encarnado en figuras como las de Ricky Martin o Chayanne y el vertiginoso ritmo de un mundo de opulencia entrevisto desde el esquivo ilusionismo de la pantalla televisiva. Sin embargo, siempre habrá algunos conocedores de la tradición popular latinoamericana para quienes Puerto Rico es evocación del legendario Rafael Hernández y las notas memorables de «Capullito de Alelí», «Cumbanchero» o «Lamento borincano». Precisamente el «Lamento», convertido con el paso de los años en una suerte de himno nacional puertorriqueño,

se alza como la contratara de la imagen marketinera del paraíso tropical consumible. Más aún, hay quienes sostienen que el relato de las penurias del jíbaro en 1930 da inicio al cancionero de protesta en América latina. Su vigencia —al margen de su reactivación en la excepcional versión de Caetano Veloso en los noventa— se explica por la agobiante persistencia de la ominosa marginación y desigualdad social en nuestros países.

El «Lamento» adquiere mayor significación cuando lo reinsertamos en las circunstancias de profunda melancolía que rodearon su composición en una tarde fría y lluviosa del Harlem de 1929. Habitante de los márgenes de una ciudad extranjera, el compositor, a través de su ensoñación, logra retornar al país natal para relatar las desventuras de los que no han podido salir de la isla. Su situación y su nostalgia ponen en escena un acontecimiento fundamental de la historia puertorriqueña: el mayor exodo poblacional del



siglo XX en América latina. La canción de Hernández también da testimonio del abandono de la vida rural como efecto del inexorable proceso de modernización. La entrada del jíbaro a la ciudad se alza como visión profética de la magnitud que alcanzará el desplazamiento masivo en las décadas siguientes. Arcadio Díaz Quiñones en «El arte de bregar» analiza la transformación abierta en la década del cincuenta por el Estado Libre Asociado cuando emigraron a los Estados Unidos cerca de medio millón de puertorriqueños excluidos de las ventajas del progreso impuesto por los acuerdos entre los gobiernos. Entre 1940 y 1960, la cifra se acerca al millón de una población que no llegaba entonces a los tres millones. A este fenómeno de la emigración, Edgardo Rodríguez Juliá añade la trama íntima de la historia del Caribe: los que salieron de la isla hacia los «niuyores» en busca de un destino mejor, fueron, mayoritariamente, los tataranietos de esclavos traídos de África. «Nací —escribe E.R.J.— en medio de uno de los procesos de transformación social más interesantes que ha conocido el siglo. Los cambios urbanos que trajo la industrialización, la paz muñocista, aquella gran emigración de nuestros pobres al norte, la diáspora de otros pueblos antañanos a nuestro

suelo [...] Me considero escritor de un momento privilegiado. He podido contemplar lo que llamó Walter Benjamin el ángel del progreso y sus catástrofes, o sea, ese lugar donde lo irrecuperable, lo perfectamente atropellado y destruido por la Historia se vuelve nostalgia, añoranza, deseo de recordar y conocimiento, que mientras tengamos la memoria de sus voces, los muertos no estarán muertos, al menos, no del todo»

Exilio, emigración y desarraigo son las coordenadas que articulan en gran medida la cultura y la literatura de Puerto Rico. Cuando el recuerdo de los que se han ido pesa con una fuerza obsesiva, la escritura suele ser una forma de convocar a los ausentes. De ahí que el intento por dar con una imagen inclusiva propia de lo puertorriqueño sea un debate abierto y persistente desde fines del siglo XIX y que movió —y mueve— a los intelectuales y escritores a responder a la pregunta por la esquivada identidad nacional. En «Biografía de una idea que enloqueció de amor» —que es su discurso de ingreso a la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española en 1999— Rodríguez Juliá, a contracorriente de algunos sectores de la crítica posmoderna, plantea la cuestión identitaria como fundamento de su labor literaria: «Entonces me

digo y me repito, —como un mantra ripostaba el recién estrenado académico—, que mientras seamos sociedades colonizadas, es decir, sociedades que hemos adoptado, pero no creado, modos de civilización, esa obsesión con la llamada identidad siempre estará ahí como la loca de la casa».

Si Puerto Rico es un país complejo para comprender, tal vez se deba a su larga historia colonial, a su valoración como bastión militar primero español, luego norteamericano, que le impidió tener una tradición militar propia. «Bendición contradictoria», aclara E.R.J., porque si bien los sometió a una dominación sin solución de continuidad, los salvó del caudillismo militar que se enseñoreó de gran parte de la historia política latinoamericana. En definitiva, la excepcionalidad puertorriqueña se encuentra en el hecho de que, más allá de no haber alcanzado el estatuto de nación-estado como los demás países latinoamericanos, ha perdurado como comunidad a partir de los vínculos de familia y de lengua. La identidad, en este caso, se encuentra en lo íntimo, en lo más próximo, en las lealtades de la carne, en los lazos de amor. De ahí que, para Rodríguez Juliá, la verdadera patria sea, sobre todo, un lugar donde dos puertorriqueños pueden disfrutar de su cultura y hablar a sus anchas. «Nuestros más queridos héroes —escribe en “La noche oscura de mi generación”— han sido peloteros, poetas, cantantes y músicos, aquellos que alegran la vida o la explican cantándole. Nuestro político más querido fue un poeta neorriqueño que vivió una juventud nada prudente en el Norte, allá en el Village niuyorquino de los años veinte; fue ese bohemio libertario y de izquierda, Luis Muñoz Marín, a quien le tocó el destino de enseñarnos a asumir nuestra responsabilidad democrática, aún bajo la colonia».

La identidad, entonces, se encuentra en un perpetuo tránsito —del campo a la ciudad, de un barrio a otro barrio, de la isla al continente, del español al inglés— que dibuja la esforzada huida de un pueblo en búsqueda de remediar su situación, como dice la canción de Rafael Hernández. En esa huida, al mismo tiempo, se advierten las marcas de un movimiento contrario, es decir, un incesante repliegue, una retracción hacia lo que se ha dejado atrás sólo recuperable a través de la ensoñación. El movimiento de ida y vuelta configura una identidad trabajada en el contrapunteo entre el adentro y el afuera al punto que «el no poder salir —intuye Rodríguez Juliá en “Caribeños”— es sólo la forma más extrema de no haber llegado nunca».

Desde adentro y en retrospectiva, Rodríguez

Juliá ha elegido narrar los perturbadores efectos que las catástrofes de la Historia fueron dejando en un sujeto que se reconoce en tránsito. Podemos aventurarnos y decir que la metáfora central en su obra es la del vértigo y la melancolía que provoca el paso del tiempo sobre los sujetos que habitan una ciudad que no cesa de emerger de las ruinas de lo viejo. Entre lo que queda y lo que irremediablemente se ha perdido la escritura funciona como catálogo o cartografía de la novedad que, a su vez, envejece rápidamente. Se trata de un museo de grandes novedades para decirlo con la letra de la Bersuit.

En «San Juan, ciudad soñada» leemos una suerte de autobiografía en la que, con paciencia y detenimiento minucioso, el autor trabaja duro para trazar una ruta personal, o mejor, íntima de su ciudad. La empresa por momentos se roza con la utopía al pretender dibujar un mapa total de los espacios surcados por el recorrido de una vida al ritmo de sus aventuras literarias. La suya y la de los otros. El mapa funciona como clave de lectura

Podemos aventurarnos y decir que la metáfora central de su obra es la del vértigo y la melancolía

no sólo de la obra de Rodríguez Juliá sino de la literatura puertorriqueña, o al menos, del canon que este autor formula para inventarse un linaje propio. Por momentos, el texto es producto del cruce entre poesía y registro catastral: obsesiva descripción de casas, galpones, jardines, bares, restaurantes, terrenos baldíos, avenidas y calles marginales. También es lamento por lo que ha sido derrumbado, reconocimiento gozoso de lo que aún sigue en pie, protesta por el atropello que el negocio inmobiliario ejerce sobre el patrimonio cultural urbano. Pero el logro mayor del último libro de Rodríguez Juliá consiste en hacer vibrar la historia de su ciudad en el seno de su escritura. De ahí que ensaye variadas posiciones y perspectivas donde el tiempo histórico se cruza con lo actual al punto de traer a la vida escenas del siglo XVII para finalmente recalar en situaciones vividas por la bohemia de la década del 30 en el Viejo San Juan que a su vez evocan escenas bohemias de



los setenta y así sucesivamente. «La memoria –nos advierte– coincide en el espacio de épocas disímiles». Esta trama entre memoria, autobiografía y urbanismo puede darnos la clave no sólo de la obra de Rodríguez Juliá, sino que proyecta una imagen de las formas que ha ido asumiendo una porción importante de la literatura latinoamericana hacia fines del siglo XX y principios del XXI.

Ahora bien, lo curioso de «San Juan, ciudad soñada» es que la ciudad ha enmudecido para que sólo se escuche la voz del cartógrafo. Como en la pintura urbana de Edward Hopper, el libro ofrece escenarios vacíos en los que por momentos asoma un solitario que recuerda. Entre las sombras que espejean en su flânerie nocturna, el escritor se topa con la imagen de un hombre absorto frente a la máquina de escribir en una azotea abierta a la panorámica de la ciudad dormida. El recorrido urbano ha llegado a su vértice cuando la cegadora luz del trópico queda reducida al cono de luz amarillenta que proyecta la lámpara del escritorio en medio de la oscuridad nocturna. La escritura siempre será esa actividad solitaria y muda, contraparte sustancial que permite dar cuenta de lo mucho que se ha experimentado inmerso en el bullicio de la ciudad inagotable.

Otro escenario que insiste en la obra de Rodríguez Juliá es la playa. San Juan es inseparable del mar. El mar puede estar a la vista o simplemente presentido, nunca ausente. Y en el linaje literario de San Juan, que es decir, el linaje literario de Rodríguez Juliá, «El contemplado», uno de los poemas marinos fundamentales del siglo XX, ocupa un lugar central. El poeta español Pedro Salinas lo escribió en la playa del Condado, el horizonte marino más abierto de San Juan, en el año 1946, que es el año de nacimiento de Rodríguez Juliá. Durante ese año, Salinas pasó largas horas frente al mar puesto que la contemplación formaba parte de su ritual de poeta en búsqueda de la imagen.

A diferencia de Salinas, Rodríguez Juliá dejó de contemplar el mar para nadarlo. Confiesa que nadar grandes distancias le permitió experimentar con la abolición del tiempo y del espacio, situación hipnótica de la que es posible extraer todo un mundo de imágenes. En el arte del nado de distancia encuentra una variante de la iluminación profana en la medida que el esfuerzo físico es compensado con un arrebató o euforia, «una placidez enérgica –dice Rodríguez Juliá– en que el cuerpo se ensancha junto con la conciencia». A través de la natación puede lograrse la suspensión de los sentidos, la evaporación

del yo que otros alcanzan por la contemplación o en el sumergimiento en las multitudes o en la ensoñación provocada por los paraísos artificiales. Como todo método afín al cultivo de la imaginación, la natación de distancias exige una dedicación absorbente acompañada del riesgo y el peligro que acarrea el tanteo de los límites. Ensanchamiento del cuerpo, expansión de latidos que amenaza con el reverso de una posible disolución, el arte de nadar permite poner en suspenso al mundo. Rodríguez Juliá escribió sobre la relación existente entre literatura y natación en el marco de los escritores de lengua inglesa desde Lord Byron y Edgar Poe hasta Hart Crane, Tennessee Williams, John Cheever y Malcolm Lowry. Entre los muchos escritores de lengua española que se podrían agregar a esa lista, recordamos especialmente a Héctor Viel Temperley, el poeta argentino que gestó su obra en una fabulosa natación perpetua («Yo soy el nadador, Señor, soy el hombre que nada/hasta las lluvias de su infancia»).

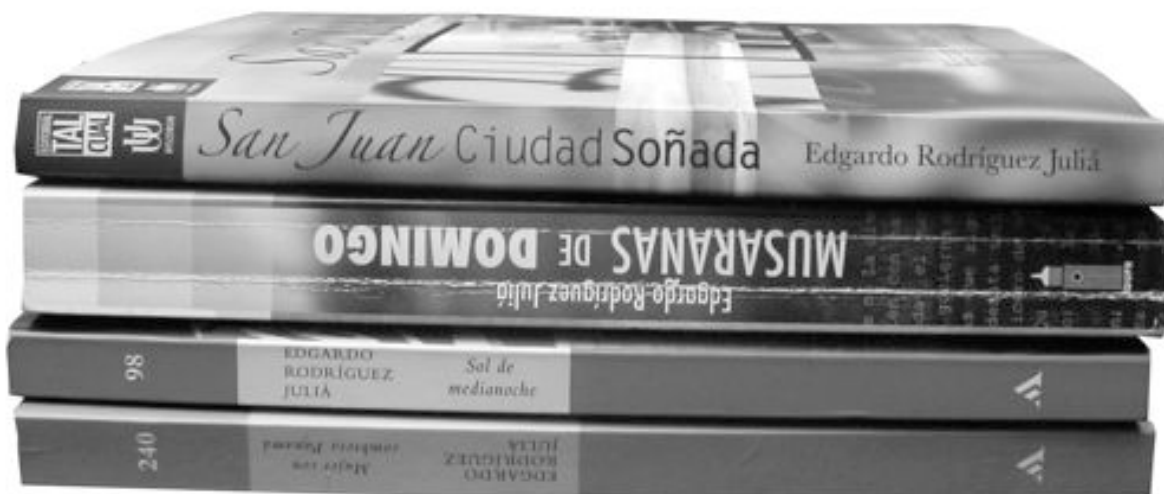
En el polo opuesto de la natación se encuentra el sumergimiento en el mar de gente que circula en la ciudad. Inscribiéndose en el linaje de Baudelaire, Rodríguez Juliá también gusta darse baños de multitud. Y para ello debió apelar a la tradición de la crónica literaria que desde los tiempos inaugurales de Rubén Darío y José Martí ocupa un lugar central en América latina. El puertorriqueño se inició en la crónica con el objetivo de experimentar una de las formas posibles del realismo en nuestros días, esto es, como ejercicio de un verismo radical en el uso del habla. Su proyecto de escritura —que pretende contener todas las voces de la ciudad— pone en escena a las diferentes jergas parlantes y, de este modo, mide la distancia entre unos y otros para, a un mismo tiempo, abrir la posibilidad de una transacción cultural capaz de operar en medio de la inestabilidad lingüística. En la lujuria del roce, la crónica traspasa la frontera de la lengua letrada para instalarse en los extramuros de la literatura. El mismo autor ha señalado cómo la escritura de la crónica le permitió, a comienzo de los ochenta, abandonar las grandes imágenes fundacionales de la identidad cultivadas por los narradores del «boom» en sintonía con las proporciones míticas que había alcanzado la lucha social y política en la década del sesenta en América latina.

Alejándose de una literatura de dimensiones heroicas comenzó a asediar el espacio de una sociedad que cambiaba poniendo en escena las voces de la calle. La crónica emerge, entonces, como

una forma alterna a los grandes proyectos narrativos de los sesenta y setenta. Desde los márgenes de la literatura, los cronistas de los ochenta comienzan la tarea de hacer que se escuchen los márgenes de la ciudad. Las voces dialogantes del tiempo presente, que son el sello de esta escritura, inician su parloteo en «Las tribulaciones de Jonás», crónica donde se relata el encuentro del cronista con el viejo líder Luis Muñoz Marín y la participación popular en su posterior funeral. En «El entierro de Cortijo» la palabra del cronista se confunde con la del gentío que participó en la masiva procesión fúnebre del músico popular Rafael Cortijo Verdejo. Al testimoniar lo acontecido ese día memorable, el cronista monta un espectáculo singular con las múltiples voces que conformaron esa multitud. E.R.J. dio continuidad a su indagación sobre las diferencias en el habla puertorriqueña en otros tres libros de crónicas que aparecieron bajo los títulos de «Una noche con Iris Chacón», «Puertorriqueños» y «El cruce de la bahía de Guánica».

Su escritura experimenta con las variaciones en el habla y con las marcas que las diferencias sociales imprimen en la materialidad de la lengua comunitaria. En este proyecto se percibe la lección del ensayismo puertorriqueño, en especial la de José Luis González cuando en su célebre «El país de los cuatro pisos» (1980) estudia la dualidad fundamental entre cultura de elite y cultura popular puertorriqueña, y observa que bajo el dominio colonial norteamericano a partir de 1898 se produce el desmantelamiento de la cultura de elite gestada bajo la dominación española. La invasión de los EE.UU. significó, paradójicamente, el ascenso de los puertorriqueños «de abajo». Es decir, que «norteamericanización», en el terreno de la cultura no significó «despuertorriquenización», sino que permitió a la masa popular no-blanca desplazar los valores culturales de la clase hacendada. En este sentido, y en contrapunto con la cultura letrada, la identidad nacional puertorriqueña se encuentra con su vertiente popular que es negra y mulata, irreverente y burlona de toda solemnidad, ajena al redentorismo desde afuera y desde arriba.

En su libro de ensayos literarios, «Mapa de una pasión literaria», Rodríguez Juliá sostiene que la literatura de su generación desplazó la cuestión de la identidad nacional hacia «la irreductible modestia de lo íntimo». Señala, entre otros, al escritor mexicano José Emilio Pacheco cuando en «Las batallas en el desierto» establece un juego de sutiles correspondencias entre ciudad y ensoñación



erótica. En medio del torbellino social y cultural de fines del siglo XX y principios del XXI, una serie de escritores fue articulando una estrategia que consiste en tramar un relato que deje escuchar las voces de los otros al mismo tiempo que provoca un desplazamiento de la mirada hacia los cuerpos, sus maneras y sus movimientos sin dejar de atender también a la ropa como heráldica de la diferencia. «El cuerpo –dice Rodríguez Juliá– separado, desgarrado, encarcelado o exiliado es el reverso del cuerpo ensoñado y apetecido, [...] la certeza de que somos de la manera más compleja de otros cuerpos es una especie de consuelo, sobre todo ante estos tiempos donde el cuerpo parece asediado por la brutalidad del otro o la sigilosa voracidad de la plaga».

Inscribir la idea de nación en la dinámica de los cuerpos tiene, por un lado, una cara tentadora por su evidente potencial liberador y la posibilidad de cambio; por el otro, tiene un costado amenazador, que habla de la caducidad y transitoriedad de todas las culturas. De este modo, la idea de la nacionalidad se libera de la monumentalidad de lo sagrado, se aligera el peso de sus héroes de mármol y desatiende a las cristalizadas efemérides oficiales que evocan a la patria desde la obligación del calendario. Leer la historia de un país desde las lealtades y las tragedias de la carne entraña el desafío de infiltrar de erotismo al concepto de nación.

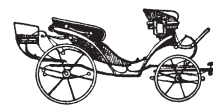
A partir de los años ochenta, hay un grupo importante de escritores que no deja de mostrar las marcas del desencanto. Son los hijos del socialismo libertario y de la Revolución Cubana que pasaron de la literatura con dimensiones épicas al

inventario melancólico de los restos arrumbados de viejas utopías. La desilusión y el desencanto paradójicamente dio comienzo a búsquedas de elementos ausentes en la narración latinoamericana: una minuciosa observación de los cuerpos, al trazado de mapas íntimos y la articulación de una memoria erótica personal a la vez que colectiva.

Obra de Edgardo Rodríguez Juliá

«La renuncia del héroe Baltasar» (1974), novela.
 «Las tribulaciones de Jonás» (1981), crónica.
 «El entierro de Cortij» (1983), crónica.
 «La noche oscura del Niño Avilés» (1984), novela.
 «Campeche o los diablejos de la melancolía» (1986), ensayo.
 «Una noche con Iris Chacón» (1986), crónica.
 «Puertorriqueños» (1988), crónica.
 «El cruce de la Bahía de Guánica» (1988), crónica.
 «Cámara secreta» (1994), novela.
 «El camino de Yyaloide» (1994), novela.
 «Sol de medianoche» (1995), novela.
 «Cortejos fúnebres» (1997), relatos.
 «Cartagena» (1997), novela.
 «Peloteros» (1997), crónica.
 «Elogio de la fonda» (2001), crónica.
 «Caribeños» (2002), crónicas y ensayos.
 «Mapa de una pasión literaria» (2003), ensayos.
 «Mujer con sombrero panamá» (2004), novela.
 «Musarañas de domingo» (2004), artículos, crónicas y ensayos.
 «San Juan, ciudad soñada» (2005), crónica y autobiografía.

Mónica Bernabé Profesora de Literatura Iberoamericana II,
 Universidad Nacional de Rosario.





En el umbral de "Caribeños"

*Es un viejo. Exhausto y derrotado,
Arruinado por la edad y los excesos,
Con su andar lento cruza la calleja.
Mas cuando entra en su casa por esconder
Su miseria y su vejez, piensa en lo que
Aún le resta de juventud.*

C.P. Cavafis

En un recodo del camino, solitaria y sofocada por el estruendo de la autopista a Bayamón, en el aparente desamparo de una «marginalidad sólo buena para la memoria», sigue en pie la casa solariega y la antigua fábrica de ron de Don Edmundo B. Fernández. Recorrer sus cuartos es remontarse al pasado, transitar por espacios que mantienen a raya a los fantasmas mensajeros de la ruina, porque todavía tiene fuerzas para sostener la reconquista de sus heredades y la resistencia a sucumbir (29)¹. Aunque pueda el cronista juzgarlas envanecimiento de una aristocracia impostada, don Edmundo custodia la permanencia, como custodia esas imágenes de parientes en las paredes de la sala.

«Es que el puertorriqueño ya no tiene orgullo en lo que es, no quiere ser puertorriqueño... No tiene orgullo en su tradición... Esa palabra, tradición, es el último reduccionismo de esta fuerte personalidad empeñada en intentar lo imposible: detener el tiempo, sostener la memoria, en la nube del ideal independentista, el proyecto

más noble pero fallido, quizás jamás intentado, de su clase timorata» (41), anota el cronista, mientras se entrega también él a «Conquistar el espacio de la casa, palmo a palmo», (porque sabe que es entrar en) «la utopía del pasado, de la memoria, de los recuerdos» (32), de la mano del «disfrute moroso» propio de la vejez.²

El ángel enceguedado por el polvo de los escombros de la ilusión, de la cita de Benjamin, epígrafe inicial de «Caribeños», cede ante la todavía joven presencia de lo ya ido del viejo de Cavafis, así como ante él parece ceder la amenaza de dispersión y decrepitud de lo puertorriqueño, obsesiva en otras crónicas de Rodríguez Juliá y en las de este libro.

«Mi obra es un diálogo entre un joven y un viejo», decía Rodríguez Juliá sobre su primera novela, «La renuncia del héroe Baltazar», a sabiendas de que ese vínculo preside muchos otros textos suyos.³ Ahora, sin cuidado por las críticas que le han

hecho por sus solidaridades de clase, distanciándose casi siempre de la apelación al humor y a los señalamientos irónicos, habituales en la mayoría de sus crónicas, con algo de piedad acompaña a este viejo de ochenta y ocho años, encorvado y bastante sordo, en tanto escucha las anécdotas con que va organizando su biografía. El viejo lo alecciona con su temblorosa sabiduría para pensar «una idea más serena de nuestra identidad», mientras pausadamente recorren los cuartos, las cocheras, los jardines y los sótanos, la oficina y los demás edificios destinados a la producción del ron.

La soledad y el silencio acallan lo transitorio, se atemperan la melancolía y la impronta de la muerte que Rodríguez Juliá ponía siempre en escena cuando buscaba conjugar las identidades contradictorias y tan agudamente heterogéneas de Puerto Rico, en esas procesiones barrocas, multitudinarias, de los entierros de figuras populares fundamentales —Rafael Cortijo, Luis Muñoz Marín—,



El cronista Rodríguez Juliá junto a Edmundo Fernández, dueño de la destilería del legendario Ron Barrilito

cuyo final era la tumba y, por ende, la clausura del futuro de ese país marcado por una independencia fallida, embretado por un «pasado precario y (un) porvenir incierto» (p.3).⁴

Don Edmundo Fernández, blanquito de familia criolla, nacido con *cucharita de plata*, el dueño de la destilería del legendario Ron Barrilito, con la inocencia desvaída de quien ensaya una y otra vez la despedida irremediable, aleja la amenaza de la muerte, nunca la nombra y más bien invita al cronista a cobijarse en «el aura febril del recuerdo» (54), a aprender ese «arte del alambiquero» que anhela para que su escritura logre «la destilación de la lengua ancestral», según confiesa en otro ensayo del libro.⁵

«Me crié en una de esas casas de amplias galerías» (10), se confiesa, nuevamente haciendo de la crónica un espacio autobiográfico. Don Edmundo le franquea la entrada al pasado en cuanto sube las escalinatas de la antigua casona en la cual se materializa «el paisaje casi inalterado» de la infancia, vivido en la finca del abuelo materno, arruinado como el viejo con la llegada de los norteamericanos; fincas vivas, que borroncan las fronteras tem-

En «Puertorriqueños» el cronista se incluye de lleno en vidas y experiencias de los otros al tramarlas con su autobiografía

porales, en un desplazamiento que, ahora, en una proyección extraña al pesimismo de muchos textos de Rodríguez Juliá, instala un futuro perdurable: «Es como si repentinamente se acordara de una conversación que no empezó esta mañana o hace veinte años ... ¿Cómo dudar que este aliento a mi lado vivirá para siempre?» (25)

Notablemente, desde el frágil titubeo de la vejez, y a pesar de que en ella «los años se vuelven sorpresivamente concretos, excesivamente carnales», se afirma esta permanencia sostenida por las imágenes del pasado, en un registro capaz de alcanzar un Puerto Rico que se pierde en la lejanía. Ha desaparecido el espectáculo de la muchedumbre, el erotismo o las alucinaciones se han aquietado e incluso el deseo se vuelve discreto, velado por la distancia temporal que instala la palabra mosquitero, por ejemplo, bella palabra perdida, para el viejo pero también para Rodríguez Juliá que la vive como síntoma del olvido de los lugares de la memoria. La repone entonces en la descripción de la cama matrimonial, espacio donde se encuentran el placer y la muerte, donde se enciende fugaz «la terca soledad de la carne».

Como sabemos, tanto en «Las tribulaciones de Jonás» y «El entierro de Cortijo» como en esta crónica que comento, la invasión de los Estados Unidos en 1898 se convierte en el punto de partida del relato de Rodríguez Juliá —compartido de diferente modo con otros escritores puertorriqueños— para pensar una cultura propia, sentidos compartidos. En aquellas primeras crónicas los buscaba en el vaivén incesante que tramaba entre el presente y el recuerdo, entre lo percibido y lo imaginario, así como en la convivencia de escritura y fotografía, que intermediaban la mirada acuciosa del cronista entregado a describir «Mi pueblo puertorriqueño en su diversidad más contradictoria» («Cortijo», 18), mediante procedimientos que multiplicaban la ya abigarrada muchedumbre que las poblaba.

La imaginación se sumaba inventando nombres y adivinando vidas de quienes formaban los cortejos fúnebres, y entonces volvía a internarse en el pasado de los otros. El movimiento se exagera más allá de los típicos de la crónica, por el tenaz llamado al recuerdo cuando en el presente parece de pronto palpase la confluencia de identidades populares al borde de estallar, pero también de convivir, al reconocerse en la música compartida del plenero o las canciones populares convertidas en himnos nacionales —la «Borinqueña» o «El Lamento borincano»—. El movimiento se multiplicaba en los innumerables nombres de calles abarrotadas de innumerables rostros y voces diversas de las hablas populares.

Esas crónicas eran un verdadero hormigüeo de biografías y de mapas con los cuales el cronista daba cuenta de filiaciones y afiliaciones que unían y se dispersaban sin cesar y en las que también casi sin pausa perfilaba su figura (blanco, escritor, profesor universitario); y sus miradas, que competían con la cámara fotográfica, sagazmente representaban esa multitud de la que aun formando parte, solía quedar al margen. En «Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña», el cronista se incluye de lleno en vidas y experiencias de los otros, al tramarlas con su autobiografía que, no ausente en los textos anteriores, nunca había presentado con esta intensidad. Lo propio ingresa en esta parodia de la alegoría de la familia y su armoniosa unión en la nación, en un recorrido que alcanza dimensiones trágicas con la alienación de las diásporas puertorriqueñas, concentradas en el apartado «Nueva York y otras sonrisas», cita del texto de José Luis González, reconocido por Rodríguez Juliá como uno de sus maestros. Creo que en este magnífico libro entre irónico y sentimental de Rodríguez Juliá culmina una línea de sus búsquedas de respuesta a las preguntas planteadas en «El entierro de Cortijo»: «¿Familia puertorriqueña o país de muchas tribus? ... ».⁶

En la entrevista a Don Edmundo, como en otros textos de «Caribeños» los desplazamientos multitudinarios y en grandes espacios se circunscriben a los límites de la casa y al diálogo generacional. El presente es solo la conversación con el viejo, nada de hoy parece forzar los relatos del pasado, salvo el tenue desafío de sobrevivir, cuando ya se tienen «muchos rincones de la memoria suavemente seducidos por la muerte» (40). Es como sin saberlo coincidiera con Proust: «... nada subsis-

te ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmateriales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perpuran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio del recuerdo».⁷

Las distancias se impregnan de historia y de historia cultural puertorriqueña, en ese viaje en la máquina del tiempo simbolizada en los antiguos y relucientes Dodge y Pontiac de Don Edmundo; viajes y desplazamientos que borronen la precisión temporal del presente «en el espacio perfecto de la evocación y la memoria» (33) al mismo tiempo que restablecen uno de los varios momentos de complicidad de lo vivido: «Efectivamente; le dio riversa para así despejar mi escepticismo respecto de su Pontiac del 1950. Como un flash retrospectivo, ... el aroma del cuero de sus asientos me evoca aquel Pontiac que se compró mi padre hacia el mismo año». Aquí, además, el regusto por las palabras, que se daba en las voces del cronista, de los negros y mulatos de los cortejos fúnebres de Muñoz Marín y Cortijo, y en las igualmente numerosas que poblaban el desarrollo temporal del «Álbum», proviene de palabras sumidas en el pasado y que regresan en el habla de Don Edmundo, restableciendo una cadena generacional que recupera tradiciones de pertenencia cultural: «Hacía tiempo que no oía esa palabra... Tormentas sí, y vaguadas, huracanes... ¿Pero *trombas*?... ¿Hará ya treinta años que no oigo hablar de *trombas*?...» (34). «Esa palabra, alambique, de pronto se despoja de las connotaciones que tuvo en mi infancia ...» (28). Y ese espesor temporal cobra sentido en los objetos, en los modos de filtrarse la luz, también en las fotografías incluidas en la crónica, especialmente en aquellas que no se reproducen y el cronista describe, como en tantas otras crónicas, pertenecientes al «Cofre de los recuerdos» de Don Edmundo.

Y aquí palpamos nuevamente el vínculo con «Las tribulaciones de Jonás» porque parece repetir la historia narrada de Muñoz Marín a través de sus fotografías, como si con ese cierre de la crónica quisiera dejar en la sombra la fatalidad de la muerte y la despedida del entierro, la decadencia del Viejo, como también llamaba a Muñoz Marín, en la entrevista narrada al comienzo del libro, que le había hecho en la finca de Trujillo Alto. «Su voz



Edmundo Fernández, personaje de una de las crónicas de «Caribeños»

es algo ronca; pero no hay asomo de afasia o tartamudez» (26), dice de don Edmundo, seguramente porque no ha olvidado la afasia y la dificultad para hablar del caudillo puertorriqueño.

«Desde que mi abuelo murió no había estado tan cerca de un viejo» (24), escribe en nuestra crónica, como olvidado de las reflexiones últimas de «Las tribulaciones de Jonás»: «¿Dónde está el hombre de estado? Solo es un hombre vencido por el tiempo, un viejo perseguido por recuerdos y reproches, un niño asustado por las sombras» (130). Este sentimiento de pérdida se expande en la crónica siguiente, «El entierro de Cortijo»: «¿Dónde se perdió la coherencia de los gestos? ¿Dónde zozobró esa memoria de las cosas y los gestos que es la tradición? ¿Por dónde anda un pueblo que apenas puede conciliar sus actos con los sentimientos, o aquellos con el rito?» (110) «Desde que mi abuelo murió no había estado tan cerca de un viejo», escribe ahora, preguntándonos nosotros que quiere decir tan cerca, cuando «Caribeños» reescribe la novela de los orígenes de Rodríguez Juliá: los

abuelos, la casa natal de Aguas Buenas, el mundo de la infancia... «En ese caserón a la derecha, que se levanta en diagonal a la iglesia, frente a la plaza del pueblo de Aguas Buenas, me crié yo. Esa casona fue demolida hace dos décadas. La iglesia también desapareció.» («Caserones», 193). Si no se ha desvanecido el recuerdo de las pesadillas infantiles y «los ataques de asma bajo la crisálida del mosquitero», le es difícil disolver la convicción de que, en realidad, ha pasado mucho tiempo y han desaparecido demasiadas cosas. «Es un vago sentimiento de melancolía que sí alcanza la puerilidad del sentimentalismo. Porque, en verdad, qué importa si todo el paisaje de la infancia ha desaparecido? Pues somos más libres, esa es la promesa del progreso, y también de esas metáforas tan caribeñas, las del tiempo trastocado, acelerado, detenido, finalmente convertido en nostalgia, la emigración o el exilio.» (196) El resguardo que abre esta crónica inicial en la fábrica del Ron Barrilito cuando la melancolía se disuelve en el brillo persistente de la mirada del viejo es el umbral sub-



Notas

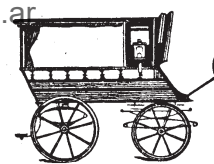
- 1 «Don Edmundo B. Fernandez y la máquina del tiempo», incluido «Caribeños». Todas las citas de este libro provienen de la primera edición: San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2002.
- 2 Las bastardillas de párrafo son del autor.
- 3 Rodríguez Juliá, Edgardo, «A mitad del camino» Rodríguez de Laguna, Asela, comp., «Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura», San Juan, Huracán, 1985, p. 132.
- 4 «Puerto Rico y el Caribe», incluido en «Caribeños», edición citada.
- 5 «Mas que una lengua históricamente veraz, anhelo la destilación de la lengua ancestral, hasta lograr su condensación y añejamiento en un período histórico determinado. Se trata de conjurar más las artes del alambiquero que la paciencia del archivero» («Tradición y utopía en el barroco caribeño», p. 69)
- 6 Rodríguez Juliá, Edgardo, «El entierro de Cortijo», 1983, pp. 90 y 95 respectivamente.
- 7 Proust, Marcel, «En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann», 6 ed., Madrid, Alianza, 1976, p. 63.



jetivo de la luz que sella la identidad caribeña. Los ensayos y las crónicas del libro insisten en movimientos que ponen el acento en las posibilidades de pensar en esos pasajes la antillanidad y los lazos con América latina. Santo Domingo, Martinica, Cuba, Caracas y Cartagena son el escenario de viajes, reportajes, encuentros, monumentos, que si a menudo han sido y son escenarios de dictaduras, de proyectos fallidos que vuelven a instalar la precariedad, la contingencia y la pérdida, también el cronista encuentra razones para atemperar la transitoriedad, al abrigo de la «metáfora de la travesía» de Aimé Césaire, encauzando el desafío que siempre ha encarado, de restablecer sentidos y posibilidades de permanencia de la propia cultura y el espacio propio, en una constante búsqueda de agudizar la percepción del presente para entrever el espesor que deja en él la suma de pasados.

En este desplazamiento hacia esos otros espacios americanos es el pintor venezolano Armando Reverón, a quien dedica en «Caribeños» más de una crónica, la figura que alienta el desafío. Apre-

sar la luminosidad de los cielos caribeños en intensos blancos que se atreven a revertir lo momentáneo, lo fugaz, y fijar en el lienzo «el deslumbramiento vuelto memoria» (167), como define Rodríguez Juliá a ese empeño de Reverón por hacer de la luz la imagen plena de una temporalidad absoluta, le indica caminos para el trabajo de escritura, si no más despojado, más íntimo en sus materiales, esos que persisten en el presente frágil de Don Edmundo, como ocurre con canción popular que el viejo dice y que el cronista recuerda cantada por su abuela. Red viva, legado compartido, que cierra el encuentro con el dueño del legendario Ron Barrilito (167).



Novela, crónica y ciudad

La pregunta sería: ¿Cómo caracterizar la ciudad? ¿Se procede con la descripción de la ciudad de la misma manera que se caracteriza un personaje? De primera instancia la ciudad resulta –lo mismo para el cronista que para el novelista– lo casi indescriptible. La ciudad vendría a ser, por decirlo de alguna manera, el sujeto inaprensible por excelencia.

Tal parece que el novelista llevaría la ventaja en este asunto. La ciudad se describiría mediante sucesivas visitas a los distintos personajes. El detective privado, el «*private eye*», Marlowe, por ejemplo, visita los distintos personajes que ocupan la trama y al describir sus ambientes nos describe la ciudad. Casi siempre el detective es un desclasado semi ocioso que recorre la ciudad en auto. Es un flâneur motorizado, cuyo paseo ya no es a pie sino en ese automóvil que definió la ciudad emblemática de la novela negra, y me refiero a Los Ángeles. De todos modos, en esta perspectiva es la calle, sus vecindarios, quienes nos entregan la ciudad, ésta como agregación de sitios y clases sociales.

Podríamos decir que la anterior perspectiva es lineal. Ahí está implícito un punto en fuga que no sería el horizonte sino cierto tipo de laberinto,

cierta metáfora del extravío. El detective se pierde en la ciudad porque busca quién cometió el crimen. El criminal se esconde en esa *multitud* que Engels reconoció como característica de Londres y que Benjamin luego utilizó para señalar el paseo del flâneur Baudelaire por los bulevares de París. La multitud es anónima; es sitio de coincidencia para todas las clases sociales, que en las sucesivas visitas del detective están demarcadas por ese territorio social que es el vecindario. El detective es un flâneur perdido en la ciudad. Su paso hacia el vecindario transcurre en la multitud, en la calle, en los bulevares, modernamente en las avenidas y en esa invención, también de Los Ángeles, que es el viaducto. El hilo de Ariadna, que invocó Benjamin durante su arrebato con hachís en Marsella, sería el mejor emblema para esta perspectiva.

Otra perspectiva posible sería la panorámica, o aérea. Si en la perspectiva anterior nuestra visión estaría marcada por el ruido de la calle, el estruendo de la avenida o el zumbido de los autos en el viaducto, esta mirada está marcada por el silencio. Contemplamos la ciudad desde lo alto, desde un monte, o colina. La ciudad está a nuestros pies y su



El niño Rodríguez Juliá (izquierda) en una de las fotos del libro «San Juan, ciudad soñada»

signo es un extraño silencio. El flâneur visita la montaña. La ciudad se transforma en su soledad, aquélla nos entrega su silencio.

Nos dice Felipe Alfau en su magnífica visión de Toledo: Aparece en su novela «Locos»; la traducción del inglés es mía: «Toledo vuelve a la vida todas las noches. Es una ciudad del silencio, pero no una ciudad de paz»... Es como si El Greco, que pintó esa misma panorámica de la ciudad, equivocándose en la localización de la Catedral respecto del Alcázar, nos estuviese describiendo la misma mediante la escritura. Fotográficamente esta caracterización estaría hecha en «wide angle», en ángulo abierto.

En una litografía de la colección Stokes, San Juan aparece hacia el 1860 justo en este «wide angle» panorámico. La ciudad luce silenciosa y yacente. Contemplamos sus azoteas desiertas, alguna actividad en sus calles, igual de escasa que en el cuadro de El Greco. A la distancia oteamos la bahía y allende los mogotes de la vega norteña, algunos barcos. En el primer plano visitamos los emblemáticos vecindarios de las clases sociales: a la izquierda el estamento militar, unos soldados en

ejercicios; al centro los burgueses, vestidos a sombrero y bastón, pasean una ciudad que ya contiene la ambición europea y madrileña de los grandes bulevares. A la derecha observan unos mozalbetes que bien representarían el proletariado vigilante, husmeador, quizás resentido.

Rosario Ferré nos hace esta descripción del ficticio Alamares en su novela «La casa de la laguna»: «Alamares ocupaba una estrecha lengüeta de tierra, atravesada de extremo a extremo por la Avenida Ponce de León, y tenía, como quien dice, dos caras. Una de ellas, la más pública, daba por el norte al océano Atlántico y a una hermosa playa de arena blanca; la más privada y tranquila daba hacia el sur, hacia la laguna de Alamares, y no tenía playa. Por el lado de la laguna, la avenida colindaba con un enorme manglar, del que sólo se adivinaba el comienzo». La perspectiva aquí también es desde lo alto. Es como si contempláramos este sector de San Juan, el antiguo Miraflores, hoy puente y laguna del Condado, desde lo alto del Monte Olimpo, o Miramar. Estamos encumbrados y contemplamos este paraje en panorámica, según la ancha perspectiva aérea.

De esa misma novela es la siguiente descripción de Ponce. Aquí la panorámica remata en una metáfora, en un intento de caracterización. Debemos notar que la perspectiva es todavía más aérea, como si se tratara de una vista desde el aire, desde un aeroplano, o un globo: «De lejos, la ciudad entera parecía un enorme bizcocho de boda, puesto a secar al sol.» ¿Habría algo más burgués que un bizcocho de boda? Ponce es la ciudad mercantil, recinto de cierta burguesía con aspiraciones separatistas. La cuna de nuestro autonomismo alcanza su exacta metáfora en ese bizcocho de boda que representaría el poder económico según la complicitad sanguínea.

Arecibo es la ciudad de la novela «El vuelo del cisne», de la misma autora. Notemos la semejanza descriptiva respecto de Alamares, aunque ahora desde una perspectiva más a ras del horizonte: «La estación de Arecibo estaba en una lengüeta de tierra recubierta de matas de jacinto, en la ribera del Río de la Plata. El pueblo era largo y estrecho, y seguía el contorno de la costa. Las casas del lado del mar daban todas a la calle, y le volvían la espalda al agua».

En su poema «Al vuelo», Juan Antonio Corretjer nos describe este mismo paisaje, esta vez desde un auto. Es una panorámica de Arecibo, el auto se acerca por la llamada carretera militar: «Irás, el auto volando. / Por las veras del camino / cañas, pastos y piñales. / A lo lejos, Arecibo. / Más allá el mar. / Bajo el auto / cruzan los caños y el Río». Escribí este comentario en mi ensayo «Francisco Javier Blanco y el Patrimonio Puertorriqueño»: «Mientras tanto, del paisaje de “Al vuelo” sólo queda victorioso el automóvil. Cañas, piñas, pastos, el mar a lo lejos, han desaparecido, *ubi sunt*, ¿dónde están?: Si hoy seguimos el Expreso De Diego hacia Arecibo apenas vemos, desde la vega norteña, aquella majestuosa entrada sobre el puente, la Central Cambalache a la izquierda, ese paisaje íntimo y recóndito que nos revela Corretjer ensanchándose en el mar casi a ras del llano que remata en cocoteros. Corretjer entendía como novedad aquella sensación eufórica del automóvil que cruza el paisaje. Era una nueva forma de captación del paisaje. Ahora se ha convertido en maldición».

En estas últimas perspectivas —lo mismo que en las más aéreas— siempre está implícito el horizonte, insinuada la horizontalidad de la ciudad. Nos dice el poeta Luis Vázquez en su hermosa meditación sobre la pintura de Carmelo Sobrino: «Cada vez que observamos un horizonte, involun-

tariamente nos desdoblamos y tenemos la sensación, de ser observador y observados. Estamos al lado de acá, imaginando, como se vería este paisaje desde allá, desde arriba o desde otra perspectiva.» Si la *observación* desde las calles está envuelta en el clamor y el ruido, ese territorio del *flâneur*, la *contemplación* desde lo alto, el silencio reconocido en el horizonte, es la mirada del profeta, su quietud antes de la ira.

Idealmente, entre la observación y la contemplación que antecede la ira, deberíamos caracterizar la ciudad, convertir su paisaje urbano en emblema, en metáfora. Pero la ciudad permanece inaprensible. Entonces se nos propone otra perspectiva. Podríamos llamarla perspectiva «de caballera». Consiste en un intento por aprehender la ciudad desde el aire, desde un aeroplano, o helicóptero, globo o satélite. Si una visión desde el recién inaugurado tren urbano es un ejemplo de esa perspectiva donde siempre estaría implícito el perfil bajo, el horizonte de la ciudad, es decir, una perspectiva casi aérea, pero no del todo, la perspectiva de caballera rebasaría los alcances de cualquier vehículo terrestre. En esta perspectiva está implícita la ciudad como plano. Decía Benjamin en su «Diario de Moscú». Se refiere a la Catedral de San Basilio: «La regularidad de su plano generó una construcción cuya simetría no puede ser visualmente captada desde ninguna dirección. Este edificio siempre se retrae, siempre oculta algo, y sólo podría ser capturado por el ojo desde la altura de un aeroplano, que los edificadores no tomaron en cuenta». Esto fue escrito en 1927, a veinte y cuatro años del vuelo de los hermanos Wright.

Lo que Benjamin extraña en esa visión de la Catedral de San Basilio, y que sólo podría vislumbrar desde la perspectiva de caballera de un aeroplano, es la *fachada* de San Basilio. ¿Cómo dotar con fachada a la ciudad? Volvamos a la panorámica, esta vez a la perspectiva aérea que tiene como





límite el auto estacionado en lo alto de un monte que mira sobre la ciudad. En «High Window» Marlowe contempla la ciudad desde esta perspectiva. En vez de asumir esa ironía hiriente que siempre está a dos pasos de la ira del profeta, nuestro cínico detective privado aprecia la ciudad con algo más que cariño. Es como un súbito arrebató de amor incitado por la vista, la noche de luna llena, el viento. El flâneur sube a la montaña, está sentado frente a la consola cromiada de un automóvil, contempla la ciudad desde lo alto: «El viento se aquietaba acá por lo alto y la luz de la luna sobre el valle se marcaba tanto que las sombras negras parecían cortadas a gurbia, con algún instrumento de grabador... A la vuelta de la curva todo el valle se desplegaba ante mí. Mil casas blancas construidas sobre las laderas de las colinas, diez mil ventanas iluminadas y las estrellas que cuelgan sobre ellas delicadamente, apenas acercándose»...

Es notable aquí el aprecio, el amor hacia su ciudad. Se trata de un Marlowe suavizado por la perspectiva aérea. Vamos camino al encuentro con esa fachada, con esa caracterización anhelada: La montaña y lo aéreo, la perspectiva de caballera desde el aeroplano, lo máximo sería la visión espacial de Neil Armstrong cuando contempló la tierra

desde la luna. Cada visión tiene esa semilla especial de la emoción ante una totalidad, ante una imagen, un emblema, la metáfora.

La metáfora sería la más afortunada perspectiva de caballera. Intentamos volver simétrico lo inaprensible, como imaginaría Benjamín ante la Catedral de San Basilio. En «Diario de Moscú», la crónica de su visita a esa ciudad durante el período postleninista, Benjamin intenta esa operación definitoria, llamando a Moscú la ciudad con exceso de cielo. Benjamin se lo atribuía al bajo perfil de la ciudad: «En esta ciudad siempre sentimos el vasto horizonte de la estepa rusa.» En otras ocasiones nos señala de cómo el Moscú que conoció, aquí y allá tropezaba con ambientes rurales insospechados, de cómo la ciudad nunca estaba lejos del campo, algo, por otra parte, característico de algunos sectores de San Juan. Así podríamos señalar esas instancias que son como una búsqueda de la metáfora definitoria, la caracterización. Lo importante aquí es que la ciudad pretende ser aprehendida mediante un «golpe de vista» retórico. Es como si la ciudad buscara, a través del escritor, la profecía sobre ella misma.

Nos señala Salvador Novo en su «Nueva grandeza mexicana», su crónica sobre Ciudad México, cómo se seduce la ciudad, como ella entrega su



promesa, esa secreta profecía sobre ella misma: «¿No es esta confusión, este romántico «fausticismo» una de las formas cautivadoras y legítimas en que la ciudad escatima su rendición a los extraños, y sólo al precio de conquistarla poco a poco, de cortejarla, de amarla mucho, entrega al fin su rico secreto —recatado y difícil— a quienes la adoramos tal como es?».

También accedemos a la ciudad a través de su silencio. A veces su *historicidad* es tal que toda ella se vuelve imagen, metáfora. Escuchemos esta descripción que hace Alfau de Toledo. Ya no se trata de una vista, de una particular perspectiva. Aquí estamos ante una síntesis, esa metáfora que hasta ahora nos ha resultado esquiva: «El silencio, este sentimiento de estar solo y compartir una ciudad con los muertos, de repente le reveló una idea a Fulano: Toledo, como él también añoraba ser, era un mito. Toledo no existía. Ahí se levantaba todas las noches sobre su significación histórica y estética, abandonada en la soledad de la Castilla estéril».

En «San Juan, ciudad soñada», mi crónica en aprecio de nuestra ciudad, hago este señalamiento camino a esas metáforas que son un intento de darle fachada a la ciudad: «O entonces podrías subir hacia The Reef y no comerte esa alcapurria cómplice para curarte los munchies. Y pensarías

que en realidad hay dos caminos Mulholland, dos Mulholland Drives, en San Juan: quizás no han sido pintados por David Hockney, pero las dos son vistas casi aéreas desde el promontorio o el monte, y la ciudad queda abajo tan pasiva, tan protagonista, al fin sacada del trajín cotidiano y convertida en personaje». Más adelante el profeta va alzando su vara iracunda: «El otro sitio al que sólo es posible llegar en auto, y que subes por carretera tortuosa, es el sector La Lomita, en Los Filtros, Guaynabo City. Pero ahí no viven los desesperados, tú lo sabes, sino los ricos. Cuando sacan a pasear sus Rodweilers y German Sheperds en el atardecer, abajo está la ciudad como espacio de su dominio, de su ambición. De día la miran y parece que trabaja para ellos; de noche la contemplan y parece que ellos la iluminan. La Lomita es el sitio donde vive la bien sonante filantropía y el “crack” nunca llega porque hay guardias privados».

Pero la ciudad, nos ha dicho Salvador Novo, sólo se entrega cariciosamente. Se resiste a que la seduzcan mediante la mal sonante misantropía, quiere engalanarse con su metáfora, o la añoranza de ella. Nos dice Tomás Eloy Martínez en lo que supongo una de las más definitorias metáforas de cualquier ciudad latinoamericana. Desde la perspectiva aérea del Hotel Británico el protagonista de



«El cantor de tango» proclama: «El globo del sol, descomunal e invasor, se alzaba sobre la avenida, y sus lenguas de oro lamían los parques y los suntuosos edificios. Dudo que haya existido otra ciudad de tan suprema belleza como la Buenos Aires de aquel instante». Y más adelante le coloca fachada a la ciudad, cumple con la perspectiva de caballera, le otorga su metáfora: «Sólo una ciudad que ha renegado tanto de la belleza puede tener, aun en la adversidad, una belleza tan sobrecogedora».

Cito este pasaje culminante de mi libro «San Juan, ciudad soñada». Entre las invectivas cascarrias del profeta que ha bajado del monte, y Manolo que guía su Malibú 71 sobre el Puente Moscoso, me atrevo a una definición, la metáfora ausente cumple precariamente con la búsqueda: «Manolo sabe todo eso, y también sabe que esa ciudad de edificios que parecen brotar del mangle es tan joven que ha olvidado su reciente pasado con vista al mar o al caño pestilente. Fue una ciudad de pronto habitada por jíbaros montunos, que soñaban ciudades más al norte, allende los mares, embarcados como fueron en el Marine Tiger o los Clippers de la Pan American. Era gente de campo, desarraigada, sin gusto por una ciudad acuática, lacustre... El caño y las lagunas eran la pobreza, y tener la vista al mar fue privilegio que

se le cedió en usufructo a los ricos, ergo, la ciudad se quedó sin sus metáforas: Ahí permanece irresoluta en su estadía provisional, sin narcisismo posible, por lo tanto con su belleza espontánea, natural, de mujer que por bella luce bien a las seis de la mañana, que por chula se echa los rolos y todavía luce apetecible, que poniéndose el «dubi-dubi» todavía provoca una mirada tierna».

«Si no hay metáfora, no hay narcisismo, y si no hay narcisismo no hay espejo, porque toda ciudad bella tiene una metáfora donde se mira, ya sea el río o la playa, el monte o el lago, el desierto como espejismo o las aguas de la laguna que reflejan... El regodeo en ella misma se cultiva mediante esa metáfora; ahí reside su contemplación».

La metáfora de la ciudad sólo logra que ésta comience a volverse, cada vez más, invisible, nuevamente inaprensible. Por un momento la vimos, y ya no está. Ahora se ha transformado en una ciudad imaginaria, a la manera de las «ciudades invisibles» de Italo Calvino. Según éste Venecia es la ciudad que contiene todas las otras. Dice Marco Polo: «Cada vez que describo una ciudad digo algo sobre Venecia», que es como decir que contiene todas las metáforas posibles de la ciudad.

En esta región podríamos asentar la ciudad de «El inmortal», de Borges. Pero también esos espa-



cios convertidos en metáfora por voluntarismo literario, la Alejandría de Cavafis señalada por E.M. Forster en su «Historia y guía de Alejandría», La Habana de Lezama Lima estrenada por el entusiasmo de Cortázar, esa Alejandría de Durrell, que es parte crónica del desarraigo bohemio europeo y testimonio de una complejidad sentimental apenas entendida, o el Quauhnahuac de Malcom Lowry, la Cuernavaca situada según sus coordenadas en el globo y descrita según los afares del infierno tercermundista. La ciudad vuelta metáfora insinúa tanto un voluntarismo literario como una definición esculpida por la Historia. Entonces preguntamos por Timbuctú, y nos daríamos cuenta que los nombres de ciudades, esa sonoridad cargada de lejanía, a veces queda como la última ruina, el residuo de alguna metáfora perdida en el tiempo.

En mi novela juvenil «La noche oscura del Niño Avilés» se gesticuló la metáfora de una «ciudad trashumante», que transcurre a través de las calles de la ciudad histórica. Es como si la metáfora de la ciudad que se ha vuelto *disutopía* comenzara a ser *transitada*, transida propiamente, por el *carnaval*, esa ciudad efímera que también es metáfora de la ciudad discontinua, ello a causa de la lucha de clases.

En 1985 intenté escribir una crónica sobre el Desfile Puertorriqueño en Nueva York, una especie de reportaje extenso o ensayo sobre el significado de ese desfile anual en que una de las comunidades caribeñas más antiguas en las orillas de la emigración celebra su presencia en el Big Apple. Me fascinaba, sobre todo, la idea de describir cómo es que esa comunidad antillana, de las más asoladas por la pobreza, las drogas, la deserción escolar y la vivienda miserable, un día al año se dispone a transitar por la Quinta Avenida de Tiffany's y el Museo Guggenheim. No pude escribir la crónica; en parte no pude —o no quise— porque se trataba de un espectáculo demasiado doloroso, o deprimente. Es difícil tragarse el sapo, el espectáculo de ver una carroza engalanada con nuestro kitsch antillano a la vez que un adicto se «cura», se inyecta en la acera, a la vista de todos.

Como ya tenía el compromiso de escribir «algo» sobre el Desfile Puertorriqueño, me alejé de la perspectiva lineal, también de la aérea y remonté la de caballera hacia la pretendida metáfora. Escribí el texto «I have a dream», que aparece en mi libro «Caribeños», y que es la metáfora de la ciudad miserable que ocupa la otra ciudad, y que transcurre a través de la ciudad del lujo.

En la reciente novela de César Aira «Yo era



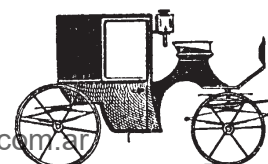
una chica moderna» primeramente reconocemos una perspectiva aérea, de signo bastante contrario al de «El cantor de tango». Escuchemos esta descripción de Buenos Aires vista desde una terraza: «Rato después estábamos cómodamente instaladas las dos en un rincón de la terraza. Desde allí teníamos un vasto panorama de la ciudad dormida, o que se aprestaba a dormir. Los círculos de edificios que nos rodeaban se extendían hasta el horizonte, como ondas en un lago oscuro. Por una brecha en los círculos alcanzábamos a ver los arcos moriscos del puente Alsina, gigantescos. Era un puente que también era un palacio, y allí se terminaba Buenos Aires, al otro lado empezaba la Provincia. Parecía mentira que se viera desde donde estábamos, porque era lo más lejano que podíamos imaginarnos; y sin embargo parecía cerca. Era hermoso, exótico». Más adelante se nos revela la semilla de cierta perturbación: «Lo que teníamos ante nosotros, la ciudad desmesurada y dormida, igual y distinta, era nuestra vida. Y la vida estaba tan fragmentada como la ciudad».

Luego, en esta misma novela, esa profecía de la ciudad fragmentada, conflictiva, se cumple en este pasaje visionario: «Por ese motivo la habíamos encontrado tan transitada. En sentido contrario, los afectados por la Fiebre Amarilla abandonaban

el viejo casco colonial del sur, insalubre por la promiscuidad de sus callejas atestadas y sus conventillos multirraciales, y emprendían el éxodo hacia el norte ventilado y palaciego. Familias enteras transportaban en carritos tirados a mano sus pobres pertenencias, entre las cuales dormían bebés y ancianos, rumbo a un destino inmobiliariamente incierto. Elegían las horas turbias de la madrugada con la esperanza de no ser vistos y colarse inadvertidos en las fortalezas del privilegio».

De nuevo nos encontramos con la pobreza que transcurre a través del lujo. Toda metáfora de la ciudad, en realidad, es un lujo, porque ya tan pronto nos encontramos con el paraíso de la descripción, de la definición, queda la pregunta que insiste en los conflictos de clases: ¿De qué ciudad está hablando este fulano?... ¿La de Florida o la de Boedo, la de Tiffany's o la del South Bronx?

En Guaynabo, 3 de mayo de 2005



Edgardo Rodríguez Juliá

Lo que vendrá



Festival de Jazz Rosario Santiago Grande Castelli

16 al 20/11

Teatro Príncipe de Asturias,
Sala de Conferencias y
Patio de los Cipreses

Noviembre



Octubre

Ethel Koffman y grupo
presentan su nuevo CD,
"Flor verbena"

8/10

Teatro Príncipe de Asturias



404 Festival de Arte Electrónico
Asta Romas

29/11 al 2/12

Teatro Príncipe de Asturias,
Sala de Conferencias



MUNICIPALIDAD DE ROSARIO



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES



ARGENTINA
CENTROS CULTURALES
Y CENTROS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

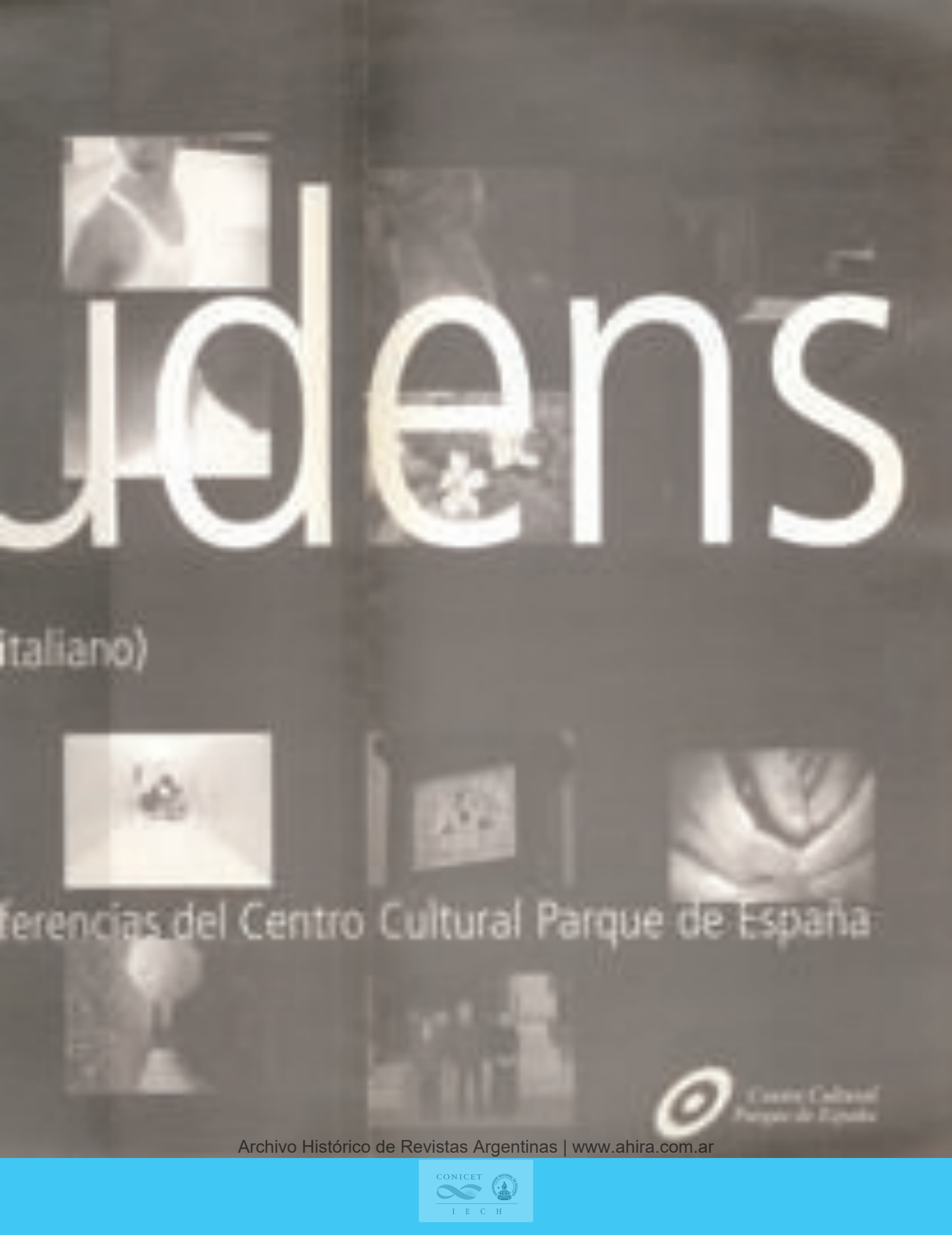
CONICET



I E C H

CCPE AECI

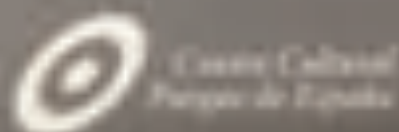
Centro Cultural Parque de España



Udians

italiano)

Referencias del Centro Cultural Parque de España



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Centro Cultural Parque de España.
Sarmiento y el río Paraná, Rosario, Argentina. Teléfono: (54 0341) 4260941.
E-mail: info@ccpe.org.ar Website: www.ccpe.org.ar

CCPE AECI
Centro Cultural Parque de España

