

Lucera

NÚMERO 14
AÑO 4, PRIMAVERA DEL 2006
PUBLICACIÓN TRIMESTRAL
DEL CCPE/AECI

El fenómeno traductor

consultar el índice de revistas en línea en www.lucera.com.ar



Lucera

NÚMERO 14
AÑO 4, PRIMAVERA DEL 2006
PUBLICACIÓN TRIMESTRAL
DEL CCPE/AECI

DIRECTORA

Susana Dezorzi

COORDINADOR EJECUTIVO

Gastón Bozzano

EDITOR

Martín Prieto

DISEÑO Y PRODUCCIÓN

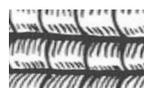
Cosgaya, Diseño.

PREIMPRESIÓN E IMPRESIÓN

Borsellino Impresos

A NUESTROS LECTORES

Lucera recibe correspondencia, comentarios
y sugerencias en: lucera@ccpe.org.ar



CCPE AECI
Centro Cultural Parque de España

*El Centro Cultural Parque de España
CCPE/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.*

Con las mejores perspectivas

SUSANA DEZORZI

El éxito del seminario “Ut pictura poesis”, que acaba de terminar entre ovaciones y a sala llena, no ha sido una sorpresa pero sí, para organizadores y disertantes, una grata confirmación. Viene a coronar muy sabrosamente el programa de celebración de los veinte años de *Diario de Poesía*, que incluyó, además de la muestra *¡Basta ya de prosa!*, una lectura poética memorable.

Hoy están ya listas para la imprenta las pruebas de *Lucera* 14; y me parece que el sumario, contrastado con el del número anterior, acusa un aire de familia, un parentesco cercano entre programas diferentes. Y es que a partir de 2006, el Centro Cultural se ha empeñado en el diseño de una política de compromiso con los principios de la cooperación. Sin renunciar a una poética, a una forma del hacer que ha singularizado por más de una década el accionar de este centro, reconocemos en la cooperación cultural la más eficaz, acaso, herramienta de ayuda al desarrollo. El calendario 2006 concluirá para nosotros con dos apuestas fuertes en esta dirección. Por un lado, celebraremos los diez años del Festival de Jazz Rosario Santiago Grande Castelli (y con ellos, una saludable tradición no sólo ya para la ciudad, sino para el país mismo). Por otro, nuestro Centro Cultural será sede y patrocinador de las I Jornadas Hispanoamericanas de Traducción Literaria, un encuentro bienvenido a la hora de llevar adelante las metas de la cooperación: apoyar las industrias culturales apostando a una distribución más equitativa y una mejor inserción en el mercado de los bienes y servicios culturales; contribuir al entramado de relaciones entre los actores más diversos (que hoy es materia ineludible de toda práctica de gestión), contribuir a la documentación, y por lo tanto a la preservación de la memoria y el patrimonio, tangible e intangible, y bregar por el reconocimiento de los derechos de los creadores y su estatuto profesional, son algunas de las perspectivas que nos abre la exploración de este campo.

Interior

14

LUCERA 14, AÑO 4
PRIMAVERA DEL 2006

Escriben

Nora Avaro
Sebastián Bier
Guillermo Fantoni
Jorge Fondebrider
Francisco Gandolfo
Diego Giordano
Alejandro Rubio

Las ilustraciones de tapa e interior de todo este número de *Lucera* son de Chachi Verona y pertenecen a su muestra *Mundo*.



Dossier Traducción

El fenómeno traductor

En noviembre se inauguran en el CCPE/AECI las I Jornadas Hispanoamericanas de Traducción Literaria. Albert Freixa, Marietta Gargatagli, Patricia Willson, Elvio Gandolfo, Marcelo Cohen, Diana Bellessi, Silvio Mattoni, Juan Gabriel López Guix y Pura López Colomé reflexionan sobre la traducción como arte, oficio, profesión y teoría. **10**

El mundo de Chachi Verona

Como de un “poderoso efecto de impresión digital” califica el crítico de arte y curador Guillermo Fantoni la obra gráfica de Chachi Verona, que se exhibirá en una muestra antológica a partir del 9 de noviembre. **4**

Primavera 2006

Poemas: Entre la superstición esteticista y la versión formalmente respetuosa del original

Héctor A. Piccoli y Diana Bellessi, poetas y traductores de poesía, alertan sobre la necesidad de asumir en la traducción poética un compromiso con las formas y la música que el texto demanda. Cohen, Mattoni y López Colomé, fieles al sentido. **22**

Sin consenso acerca de lo mejor

Una encuesta entre algunos de los participantes de las Jornadas destaca las traducciones de Miguel Sáenz, Guillermo López Hipkiss y Casiodoro de Reina. Lugar de privilegio para el *Ulises* del argentino José Salas-Subirat. **24**

“Que la improvisación fluya desde y hacia las partes escritas con la mayor naturalidad posible”

El pianista Ernesto Jodos anticipa el proceso de composición de su obra para *Big Band* que será estrenada en la X edición del Festival de Jazz. **28**

Una ciudad, un festival y un poema

Invitado a la edición de 2003 del Festival Internacional de Poesía de Rosario, Alejandro Rubio relata sus primeras impresiones sobre la ciudad y el proceso de creación de un poema que luego formó parte de un libro llamado *Rosario*. **46**

Francisco Gandolfo

El regocijo de las musas
D.G.Helder, en conversación con Nora Avaro, pone en valor la excepcional obra de Francisco Gandolfo, antipoética y lírica, en la que se destacan el humor y su rara musicalidad. **32**

Versos para despejar la mente

Ocho poemas del libro homónimo que se presenta el 13 de octubre, especialmente seleccionados por su prologuista. **38**

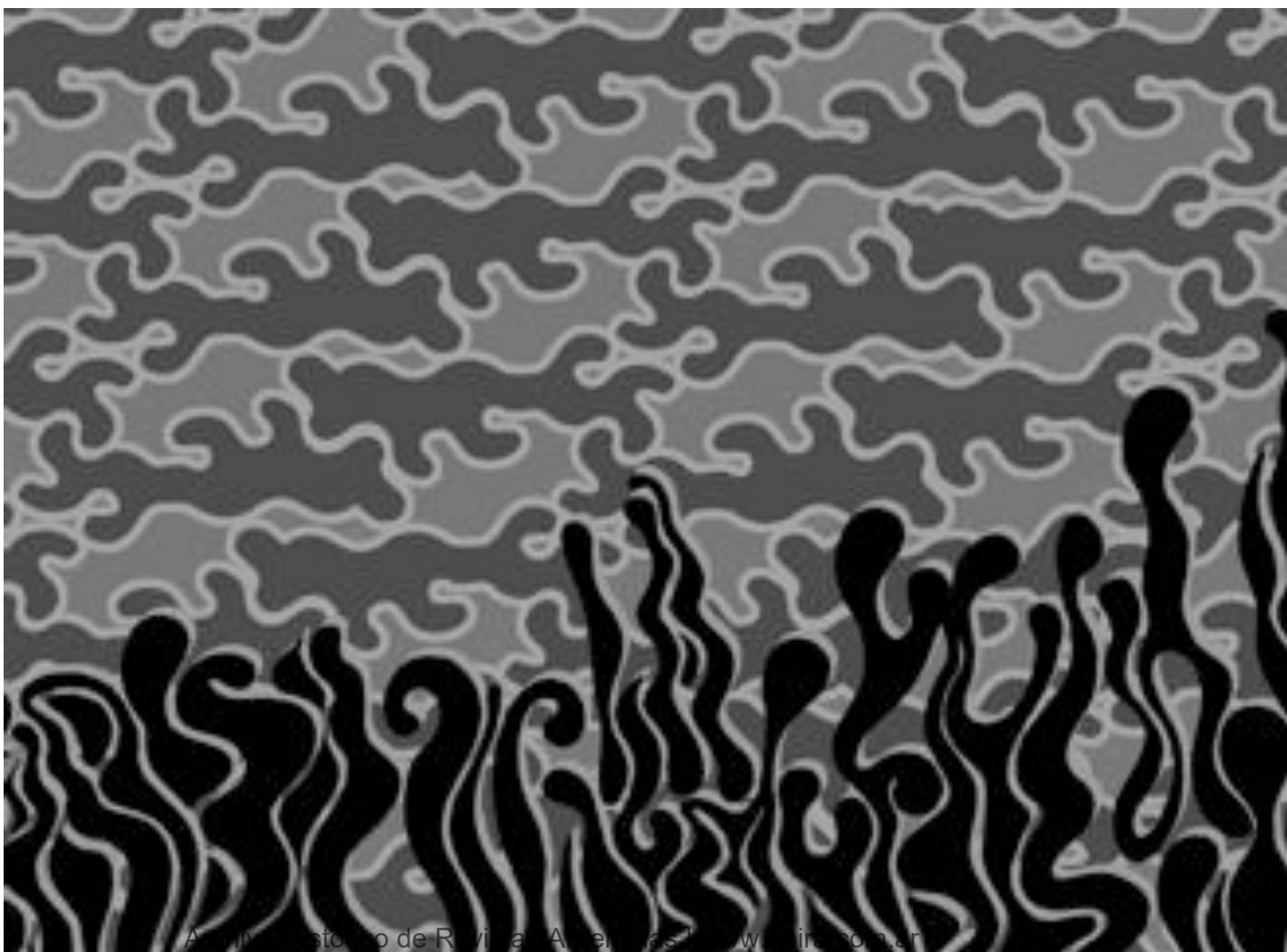
Poda siniestra

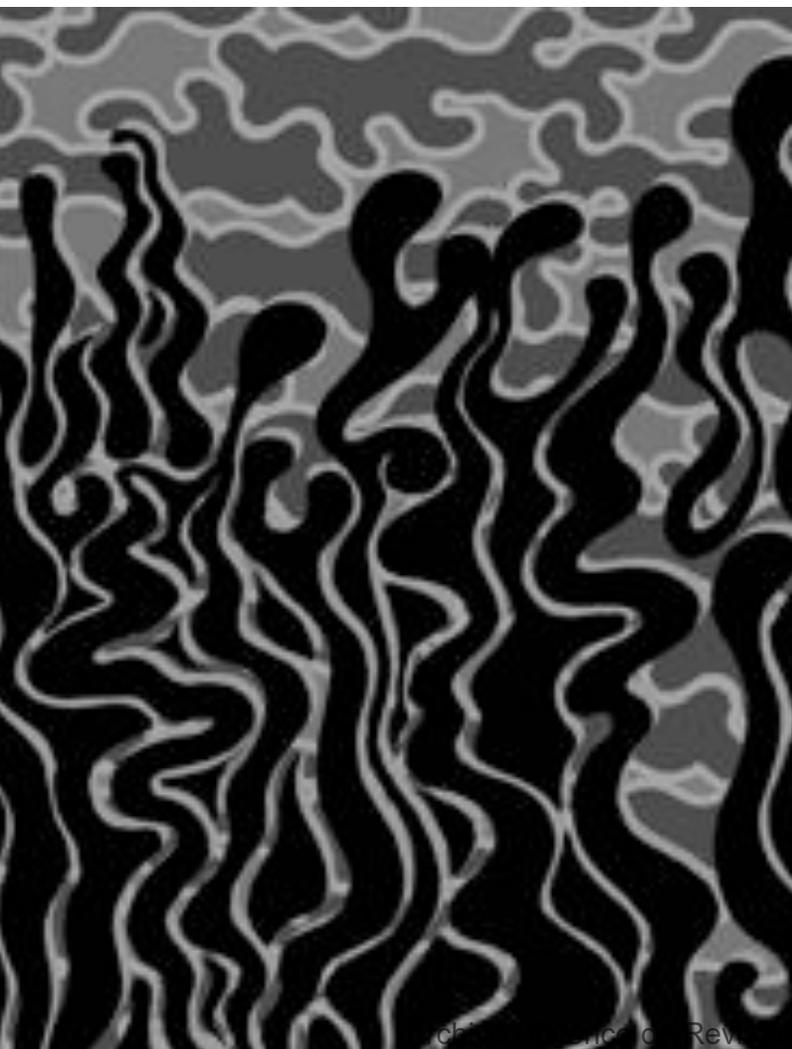
El poeta y su caballo Bicornio recorren la ciudad, desde el Parque Independencia hasta el cuadrado que forman Oroño, Arijón, Uruburu y San Martín. **44**

*Los artículos firmados no implican necesariamente la opinión de Lucera.
Compuesta con fuentes Pradell roman, italic y bold, y Fontana NDLL bold.*

El mundo de Chachi Verona

GUILLERMO FANTONI





Políticas: lo peculiar y lo armónico

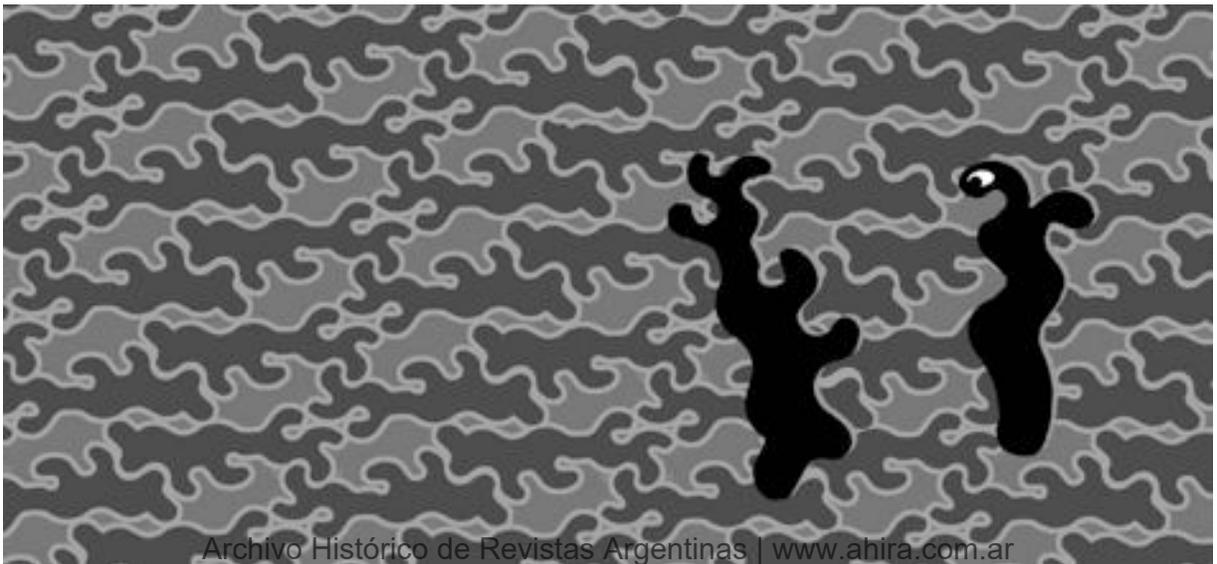
Lo conocí a fines de 1986 cuando había realizado una ambientación-recorrido que llamé *Laberinto* y podría decir que uno de los espacios que la conformaban, íntegramente cubierto por *drippings*, hacía sospechar que allí estaba latente su potente veta gráfica. Una orientación que efectivamente pude confirmar tres años después, cuando a instancias de Gabriel González Suárez, por entonces a cargo del Centro Cultural del Parque Alem, presentó una exposición donde los dibujos estaban instalados sobre enormes planos de papel de diario que cubrían las paredes vidriadas de la sala. Pero lo más atractivo de esa muestra era su catálogo: una pequeña hoja de papel plegado donde bajo el título de *Velocidad y Resistencia* aparecían en forma de historieta sus típicos personajes combinando fragmentos de la anatomía humana con carrocerías de automóviles. Desde entonces, Chachi Verona realizó dibujos, pinturas y objetos que instaló y expuso en galerías y museos pero que también circularon en buena medida como ilustraciones a través de las ediciones masivas de diarios y revistas, de libros y discos. A partir ese momento, también su obra se ha afianzado en el horizonte artístico contemporáneo como un resultado propio y único y es justamente como tributo a esa originalidad estética que su exposición antológica que se inaugurará en las galerías de Parque de España el 9 de noviembre, lleve por título *Mundo*. Un universo en el que conviven grupos de imágenes, temas y formas, técnicas y procedimientos que en su recurrencia producen un poderoso efecto de impresión digital. Recorrer

las galerías del Parque de España –donde las obras se agruparán conforme a núcleos de sentido fuertes constituidos por sus obsesiones temáticas y estructuras formales más representativas– permitirá asistir a la exhibición de una suerte de política en torno a lo singular y lo peculiar.

Nada más lejos de la homogeneidad y el anonimato que esta exposición de imágenes vigorosas e identificables, suscitadoras y comprometidas con su sociedad y su historia más reciente. Primero, están los conjuntos de dibujos sobre papel dialogando con objetos modelados, ensamblados y policromados: se trata de un despliegue que parte de sus últimos trabajos hasta las series más distantes en el tiempo, sin que esto implique necesariamente un itinerario cronológico. Luego, sobreviene el cuerpo de obras de gran formato: esmaltes sobre chapa y acrílicos sobre tela, intervenidos y enmarcados por un ritmo lineal de amarillos y grises azulados. Este es el territorio de una de sus obsesiones: el fútbol. Finalmente, está el campo de las ilustraciones con sus contrapartidas tridimensionales, los objetos intervenidos y las pequeñas piezas gráficas para discos y videos.

Como se desprende de esta enumeración, se trata de un cuerpo de obra copiosa, desarrollada en un lapso de tiempo significativo: los veinte años en que el artista elaboró una obra prolífica y densa y donde el dibujo aparece como una línea conductora, una

verdadera constante capaz de sostener las más diversas técnicas y propuestas y como la herramienta más idónea para conjurar las limitaciones del restringido circuito de difusión del arte y de su aún más restringido mercado. Un recurso limpio y austero para penetrar y explorar en los dominios de los medios masivos a través de las ilustraciones de los diarios, las viñetas para libros y las tapas de revistas. Una exploración que en este caso también se relaciona con la consideración que el propio artista hace de su obra como “política”. En sus primeros tiempos este carácter estaba asociado a las imágenes nítidas y legibles a través de las cuales ejercía tanto el señalamiento irónico y mordaz como la denuncia más explícita. Después, ese “compromiso” se manifestó a través de operaciones más sutiles: “construir objetos cada vez más armónicos que pudiesen ser disfrutados por el espectador en un sentido masivo”. Algo que también está íntimamente relacionado con los desplazamientos de la obra: “Al principio –nos dice Chachi– cuando hacía una figuración más referencial pensaba en qué dibujar y ahora cuando hago obras con un mayor nivel de abstracción cobra más importancia el cómo dibujar. En esos abstractos adquieren un valor fundamental los elementos gráficos en su plenitud formal. Ahora, la experiencia abstracta rebate sobre la experiencia figurativa, algo visible, por ejemplo, en la plasticidad y la sensualidad de las líneas.”

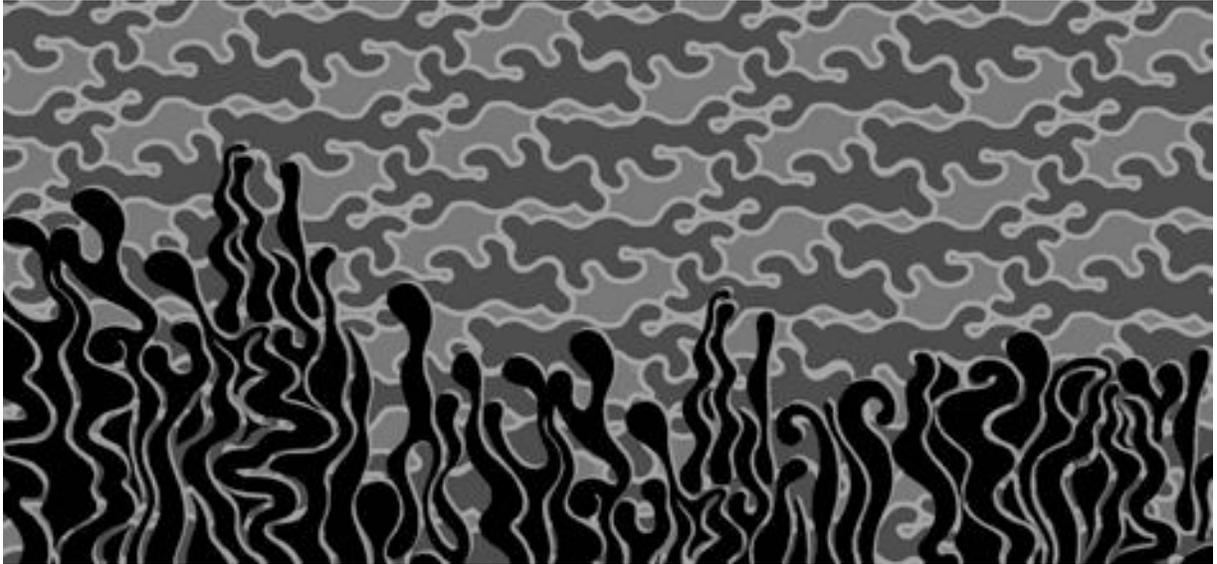


Estos desplazamientos, en los que también está implícita la dimensión política que el artista asigna a su obra, no son ajenos a la gravitación de ciertos referentes a los que coloca en el rol de “maestros”. Uno, Pablo Suárez, figura señera del arte político, a quien admira por su actitud combativa, por sus desafíos al poder, por sus memorables renunciadas éticas, por la identidad entre su obra artística y sus comportamientos personales, por su curiosa y efectiva amalgama entre arte y vida. Otro, Julián Usandizaga, un notable dibujante rosarino que en los años setenta concitó la atención con sus intrincadas composiciones donde combinaba el espíritu y la imaginación del surrealismo con el ejercicio del humor y la crítica más aguda. Con Usandizaga, Chachi realizó una revisión y afianzamiento de los recursos técnicos y formales. Una puesta en valor de las herramientas: cómo manejar y articular concientemente en la resolución de la obra algo que antes era intuitivo y tenía una menor gravitación.

La galería familiar

Pero más allá de estos referentes es difícil trazar un linaje donde las posibles vinculaciones y afinidades no queden reducidas a una mera cuestión de estilo. Se me ocurre en primer lugar la obra gráfica de Sergio Sergi por sus curiosas distorsiones anatómicas, sus contrastes violentos de luces y sombras y su iclaudicable humor ácido —un término que a Chachi le fascina al punto de constituir el título de una de sus últimas muestras—. De todos modos, el oscuro dramatismo de Sergi propio del universo expresionista está lejos del humor lúdico e irreverente de nuestro artista. “Chachi es leve” decía Pablo Suárez, para precisar que sus penetrantes imágenes alejadas del menor atisbo de tragedia requerían la apoyatura de materiales pulcros y livianos, luminosos y coloridos. En segundo término, es imposible no evocar a Vanzo, a Gambartes, a Renzi, no ya por una similitud de imagen sino por la importancia que concedieron a las ilustraciones y al trabajo en medios gráficos como parte de su obra. Nombres que por su significación en la plástica de Rosario bastan para otorgar legitimidad a una actividad que a Chachi lo seduce por completo y que no ha tenido demasiados sucesores en un campo excesivamente apegado a la obra autónoma, única e irrepetible.

Por otra parte, es preciso acotar que sus miradas hacia la historia del arte son recientes y por lo tanto posteriores al cuerpo más significativo de su obra realizada, y si tuviera que encontrar afinidades o pares en el panorama local, por su carácter de artista extremadamente insular resultaría una tarea infructuosa. Más bien me inclino a pensar en ciertas obras en blanco y negro realizadas por Jorge de la Vega en los sesenta tardíos: esa aproximación al espíritu del pop y la psicodelia como su conocido *Rompecabezas* que en verdad atrapa a nuestro artista por su organicidad y ajustada síntesis visual. También él, como de la Vega, transitó de una obra inicialmente expresionista y gestual, cargada de emotividad, a una perspectiva más fría y ligeramente mínima, sin llegar a la extrema neutralidad o el distanciamiento de algunas propuestas de la última década. Por estas razones, también habría que trazar nexos con algunas figuras paradigmáticas de los noventa como Sebastián Gordin, Miguel Harte, Fabio Kacero o Pablo Siquier. Y nuevamente aquí no se trata sólo de meras similitudes en las imágenes o en los procedimientos para la construcción de formas —que por otra parte las hay— sino más bien de una actitud generacional frente a las manifestaciones de la cultura: particularmente, su sintonía con la cultura popular y de masas. Según una pequeña historia —que a la luz de estas cuestiones resulta sugestiva y no meramente pintoresca— siendo un adolescente, durante una prueba de matemáticas, Chachi se dedicó a dibujar con insistencia sobre la hoja. Ante la pregunta del profesor sobre lo que hacía respondió desafiante: “Yo hago arte pop”. “Y eso era tal cual lo que sigue haciendo ahora”, dijo el testigo de aquel episodio. Lejos de cualquier asociación directa con el pop norteamericano, y más allá de su declarada admiración por la obra de Roy Lichtenstein, por su temas y formas, por sus soportes y circulación, por sus cualidades fronterizas con las imágenes de la historieta, el cine de animación o la cartelería, la obra de Chachi tiene un indudable sabor popular, alejada del ensimismamiento pictórico. La admiración por las imágenes de Lichtenstein resulta prácticamente natural si comparamos las zonas cubiertas de puntos, rayas y círculos del pintor con los planos gráficos de múltiples texturas que exhiben los dibujos y pinturas de Chachi: esas líneas que reproducen de



modo simulacral los cortes de xilografía inspirados en las viñetas de los viejos diccionarios y enciclopedias que consumía con pasión durante la niñez. Pero lo cierto es que podría llamarse pop a la escena cultural en la que comenzó a gestarse su gusto adolescente por el dibujo y de donde provienen algunas de las principales fuentes de alimentación de su obra: el rock inglés y la efervescencia del 67, su contraparte norteamericana y particularmente Jimi Hendrix, cuya sensibilidad musical y su ascendencia negra y cheroki le parecían la manifestación de una “tribu eléctrica”: la mezcla de primitivo y última tecnología que siempre fascinó a las vanguardias. A la par de la música, el fútbol con los movimientos de los jugadores y el itinerario de la pelota le producen un efecto similar al de un pincel cargado de tinta trazando volutas sobre una hoja de papel, porque en su pensamiento “el juego y el placer de dibujar van juntos”.

Los temas: todo un mundo

Entre sus temas predilectos pueden mencionarse varias constelaciones. En una, están agrupados los autos y motocicletas asociados a los juguetes de hojalata de la infancia que hoy deleitan a los coleccionistas, los animales y perros que a menudo remedan las actividades y comportamientos humanos, la serie de personajes con cabeza de encheute

con su erotismo larvado y sus encuadres deudores de la iconografía cristiana, los seres hibridados con objetos y piezas mecánicas que aun revelan su pasión por el diseño y la construcción, los mecánicos y el banco de carpintero familiar. En otra, se encuentran la política y el poder, la justicia y la economía, la violencia y los temas policiales, la cultura y la educación, entre otros tantos asuntos ligados a las secciones fijas de los diarios. También, el fútbol y la música, específicamente el rock, dos obsesiones que lo acompañan permanentemente. En su producción más reciente se arma otro agrupamiento: números y letras, revólveres, muletas y mapas de la Argentina, manos y estrellas, muebles y objetos. Estas constelaciones y otras tantas posibles son el mundo de Chachi Verona.

En ellas, sin lugar a dudas, la figura humana ocupa un lugar central. A veces acoplada a los objetos: la nariz es un sifón, la cabeza es una copa, como en una de sus piezas tridimensionales ensambladas. Una variante que podríamos considerar la contrapartida de los objetos animalizados. Estos últimos son capaces de protagonizar múltiples proezas en este universo donde se desafían las leyes de la física y el orden de la naturaleza: un mundo en el que los objetos, como en los mitos antiguos, suelen protagonizar una “rebelión de los artefactos”. Otras veces, la figura humana integra a través de apéndices a personajes y objetos en dis-

tintas escalas y situaciones. Se trata de pequeños dibujos que se van uniendo hasta conformar una composición compleja que en algunos casos incorpora motivos abstractos y estructuras anatómicas que se pueden mirar desde dos puntos de vista. Por supuesto que en otras obras aparecen los personajes aislados y autónomos viviendo en el centro del soporte o recortados sobre un fondo monocromo, pero son una indudable minoría frente a las composiciones abigarradas y proliferantes.

En los últimos años, Chachi hace con frecuencia lo que llama “abstractos”, vinculados esencialmente a un redimensionamiento de los valores formales. Se trata, en primer lugar, de ruedas, espirales, estrellas, enrejados, tramas y cintas que a veces recuerdan las composiciones en forma de mandala o los laberintos y acertijos visuales de Escher, pero también se trata de formas orgánicas y animales fantásticos que recuerdan vagamente a moluscos, serpientes y larvas, cubiertos por manchas y anillos. Varias de estas nuevas estructuras, sobre todo cuando parecen exentas se asemejan a los cuadros de marco recortado. Sin embargo, difieren notablemente de la abstracción clásica. Esto es, de las propuestas de la vanguardia histórica o, en el caso de nuestro país, del arte Madí, de los artistas concretos y sus derivaciones. Estos “abstractos” nunca son totalmente planos e incluyen elementos anatómicos u ornamentales que serían impensables en la tradición contraria al ilusionismo. Están sí, próximos a los artistas de los noventa cuyas obras trazan nexos con la vida cotidiana en su apelación a los motivos del diseño y la decoración, los emblemas y las molduras de la arquitectura, entre otras referencias.

Paralelamente, en este nuevo y deliberado formalismo asistimos a un relanzamiento de lo uniforme, de las series con un mismo objeto: “¿Qué figuras pueden esconderse dentro de una misma forma?”, se pregunta el artista. Es el caso de los dibujos y pinturas dedicados a la Argentina, por ejemplo, donde el mapa aparece con rasgos de ser vivo y donde lo formal esconde también un mensaje político. De pronto las líneas y planos de texturas arman personajes. Así, la Argentina es una maestra impartiendo una lección con su puntero, un obrero empuñando la pala, un individuo de autoritarismo vociferante o una mujer que sale a la calle para poner el amor en venta. Pero de

pronto también este collage de planos decorativos construye pequeñas escenas: un chacarero maneja su tractor con ruedas animadas y dotadas de rostro, o un chanchito atildado y sonriente observa a un hombre encerrado en un corral, mostrando una curiosa inversión de roles.

Como se ve, no toda abstracción es total ni toda figuración excluye el juego de los elementos visuales en su autonomía. Por estas razones, sería difícil encerrar esta obra en una polaridad, porque aun en sus trabajos más tempranos las ideas se transmiten con tal eficacia que la estructura formal aflora inmediatamente como una poderosa retícula y en las últimas realizaciones el juego de formas siempre libera la mirada crítica. Una hipótesis que el propio artista confirma si escuchamos sus palabras: “¡Creo que digo muchísimas más cosas cuando me propongo no decir nada!” ■

Jueves 9 de noviembre

La exposición *Mundo*, de Chachi Verona, inaugurará el jueves 9 de noviembre a las 19 en las Galerías del Parque de España y ha sido curada por Guillermo Fantoni. Historiador del arte, miembro de la Carrera del Investigador Científico del CIUNR, profesor de Arte Argentino en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR y director del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano en la misma casa de estudios, Fantoni escribió esta presentación especialmente para *Lucera*.

El fenómeno traductor

SEBASTIÁN BIER / DIEGO GIORDANO



Entre el 20 y el 25 de noviembre gente taciturna y esquiva a los espacios abiertos llenará las librerías rosarinas en busca de diccionarios extraños e inundará los cafés con charlas sobre libros, versiones y traiciones lingüísticas de todo tipo. Es que en esa semana de fines de la primavera el Centro Cultural Parque de España/AECI será sede de las I Jornadas Hispanoamericanas de Traducción Literaria, cuya comitiva incluirá traductores, escritores y teóricos, por lo que Rosario será nuevamente tomada por estudiosos de la lengua de todas partes del mundo, tal como ocurrió en 2004, casi para esas mismas fechas, con el IV Congreso Internacional de la Lengua Española. Visitas provenientes de España, Francia, México, Chile, Colombia y Estados Unidos, entre otros países, centrarán su atención en Hispanoamérica —su diversidad, su producción cultural y los horizontes de sus traducciones— a partir de ejes como “Sobre el arte de la traducción”, “Poesía y traducción poética”, “Nuevas batallas por la propiedad de la lengua” y “Del Medioevo al siglo XVII: la traducción contemporánea de textos premodernos”.

Albert Freixa traduce del inglés y el francés al castellano y al catalán, y entre estas dos últimas lenguas, para la industria editorial, la prensa y publicaciones científicas. Licenciado en Filosofía

por la Universidad de Barcelona, ha traducido también ensayos y textos filosóficos. Fue asesor editorial de Ediciones Destino entre 1994 y 1999, y actualmente es codirector de la revista de literatura y traducción *Saltana*. Es uno de los organizadores de las Jornadas y en la charla que sigue, habló del estado actual del “fenómeno traductor” que, dice, involucra tanto a los traductores profesionales, a los investigadores sobre la traducción y al rol de la actividad dentro de la industria del libro.

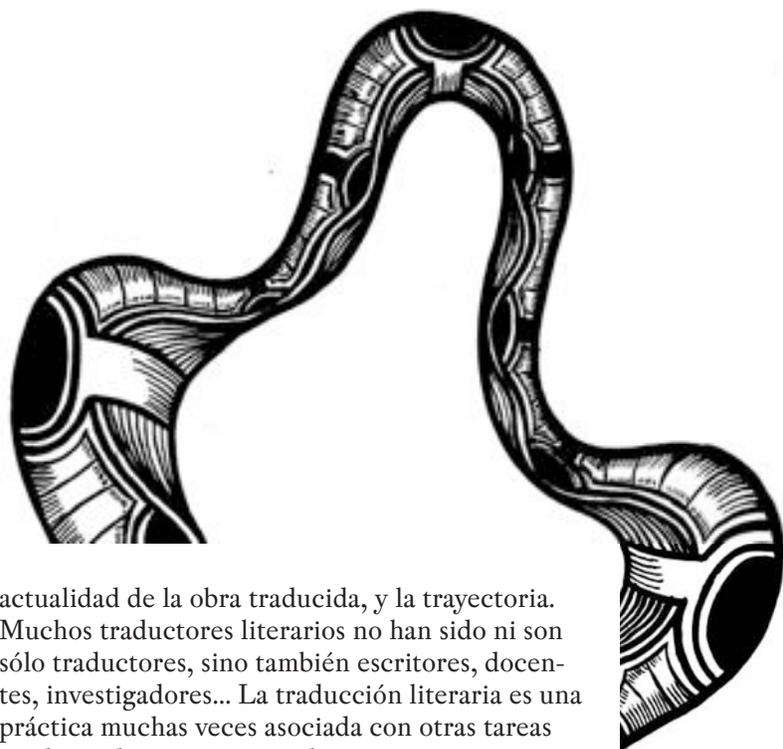
—¿Qué fines persiguen las Jornadas?

—El primero es tender puentes, reunir a destacados traductores literarios de ambos lados del Atlántico, latinoamericanos, peninsulares y europeos, y crear un espacio de diálogo en torno a sus diversas experiencias, ideas y sensibilidades, tanto entre ellos como con quienes asistan a las Jornadas. El segundo es facilitar la reflexión sobre el fenómeno traductor desde tan diversos ángulos como sea posible. Por parte de los propios traductores, en primer lugar. Pero también por parte de investigadores de la traducción. Es por eso que las Jornadas incorporan también una secuencia académica dedicada a la investigación sobre traducción, para la que se ha convocado un comité científico internacional formado tanto por

especialistas en estudios de traducción como en estudios literarios y humanísticos, coordinado por Marietta Gargatagli y Patricia Willson. Por otra parte, se debatirá el estado actual de la profesión. Habrá también otra secuencia dedicada a los problemas relacionados con el mercado editorial y los derechos de autor, es decir, todo aquello que incide en las condiciones de trabajo del traductor, que hoy están determinadas, entre otros factores, por los cambios que ha sufrido la industria con la globalización. En este último aspecto, es importante resaltar la participación institucional de las asociaciones de traductores de Argentina, España y México. La pretensión es que el encuentro sea tan plural y abierto como sea posible, y refleje las múltiples facetas desde las que pueda abordarse la traducción: la traducción según los traductores, como objeto de estudio y como actividad dentro de la industria del libro.

—¿Cuál fue el criterio de selección de los invitados?

—Según diversas estadísticas, entre una cuarta y una tercera parte de todos los libros publicados en lengua castellana en el mundo son traducciones. No hay cifras globales totalmente fiables, pero los datos de la industria del libro en diversos países apuntan a una magnitud de este orden. El grueso de tales traducciones corresponde a obras estrictamente literarias, ensayos y libros científico-técnicos. Por lo tanto, toda selección siempre será arbitraria y parcial: el volumen de libros traducidos implica que son muchísimas las personas que practican la traducción literaria. En España, se calcula que pueden ser unos tres mil. Pero hemos buscado que la selección de traductores sea representativa. Que refleje la diversidad de las lenguas de las que se traduce, desde el inglés y el francés hasta el japonés, y que refleje también la diversidad de los textos que se traducen, desde poesía y narrativa y teatro hasta textos filosóficos, desde textos de la Antigüedad hasta textos contemporáneos. Asimismo, que refleje la diversidad geográfica de la traducción al castellano y del castellano: habrá ponentes de once países. Otro criterio, por supuesto, ha sido la importancia, el volumen o la



actualidad de la obra traducida, y la trayectoria. Muchos traductores literarios no han sido ni son sólo traductores, sino también escritores, docentes, investigadores... La traducción literaria es una práctica muchas veces asociada con otras tareas intelectuales y que, en cualquier caso, requiere una amplio bagaje cultural, y es mucho más compleja que una mera tarea de transferencia lingüística. Asimismo, en lo que concierne a la secuencia dedicada a la investigación, participarán algunos de los más importantes especialistas en historia de la traducción latinoamericana.

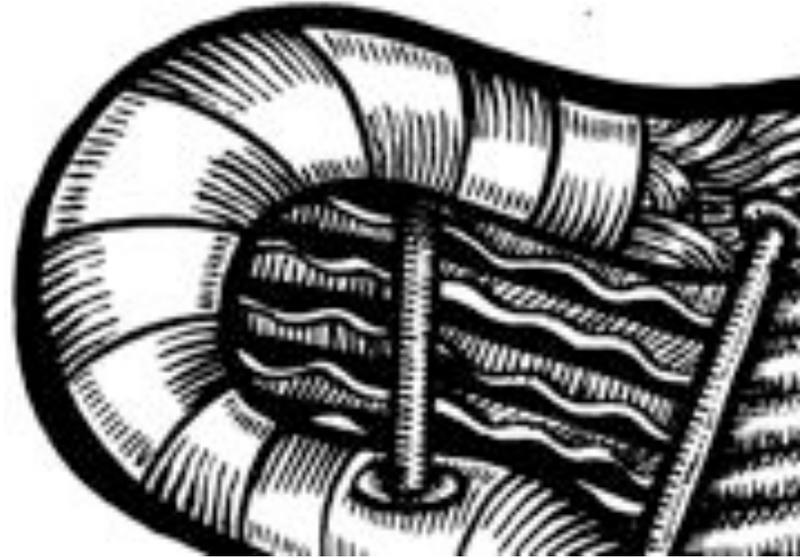
—¿Cuáles serán los núcleos de las Jornadas?

—Uno de los problemas tradicionales de la traducción ha sido la separación entre teoría y práctica, el alejamiento a veces entre el saber del traductor literario, acumulado a partir de su experiencia, y el saber más formalizado propio del investigador o el crítico. Por supuesto, para traducir no se necesita teoría alguna, de la misma manera que para escribir una novela no se necesita saber teoría literaria. No hay una sola forma de traducir como no hay una sola forma de escribir. Por lo tanto, una de las ideas sería favorecer el diálogo entre distintas aproximaciones, entre distintos saberes sobre la traducción.



Entre los que tienen los mismos traductores a partir de la práctica y la reflexión sobre su quehacer, saberes que son muy diversos, puesto que trabajan con géneros, literaturas y en ámbitos de conocimiento que son muy distintos, así como entre los traductores y los investigadores sobre la traducción, la literatura o las distintas disciplinas humanísticas... Una segunda idea sería conectar la traducción literaria en toda su variedad, dado que la traducción literaria no abarca sólo los géneros literarios tradicionales, sino también el ensayo en todas sus vertientes, la divulgación científica o la crónica y el artículo periodísticos. Habrá también traductores, por ejemplo, con una larga experiencia en la traducción para algunos de los periódicos más importantes de habla hispana, como *La Nación* de Buenos Aires o *La Vanguardia* de Barcelona. Asimismo, la traducción es esencial en ámbitos de estudio como la filosofía o la cultura clásica. Hemos querido dar énfasis a este aspecto invitando a filósofos y clasicistas que son traductores, por ejemplo, como el clasicista español Emilio Crespo, traductor de la *Ilíada*, o la filósofa argentina Marita Santa Cruz, traductora de Platón y Aristóteles. Y habrá también traductores con una larga experiencia en la traducción para algunos de los periódicos más importantes de habla hispana. La tercera idea, para la secuencia dedicada a la investigación, será presentar algunos de los aspectos más relevantes de la investigación de los últimos años en el campo de la historia de la traducción en América latina.

La historia de la traducción es un campo relativamente nuevo de investigación, tanto en América como en España. Y, pese a que la historia literaria y cultural es en gran parte una historia de la traducción, es un campo poco conocido entre quienes no se dedican a él y entre los propios traductores. Las primeras traducciones impresas en América aparecen ya en siglo XVI y detrás de la cristianización que impuso la conquista está la labor de traductores como Fray Bernardino de Sahagún. Detrás de las ideas que llevaron a la Independencia está también la traducción, puesto que es un vehículo de difusión de las ideas ilustra-



das y de la Revolución Francesa. Figuras centrales de la historia cultural latinoamericana como Andrés Bello y José Martí, cuya influencia se extiende desde la política hasta la literatura y la lengua, fueron traductores. En la modernidad ha existido un importante flujo de traducciones entre América y España en ambas direcciones, que no sólo han influido decisivamente en las distintas literaturas nacionales, sino que conforman en la actualidad gran parte de la cultura lectora común que tenemos. Es más probable que un lector español haya leído alguna traducción argentina o mexicana que un cuento de Horacio Quiroga y que un lector argentino o mexicano haya leído alguna traducción española que la poesía de Jorge Guillén. Las traducciones configuran nuestro horizonte cultural tanto o más que las obras originales. El estudio de las interrelaciones entre literatura y traducción, o entre la historia de las ideas y la traducción, es un campo en el que hay mucho por hacer. Incluso han existido migraciones de traductores, lo que no es tan anecdótico como puede parecer a primera vista. En tiempos recientes, sólo hay que pensar, por ejemplo, en los traductores de origen español que trabajaron en Argentina o México a partir del exilio republicano. En el campo del pensamiento, piénsese en José Gaos, traductor de Heidegger y Hegel, o en Venessio Rocés, traductor de Marx.



Historiar la traducción hispanoamericana

Tal como señalaba Freixa, uno de los ejes del encuentro será la historia de la traducción en Hispanoamérica, con especial atención sobre América latina. “La tarea de historiar la traducción hispanoamericana” es el tema de la mesa que reunirá a la cubana Lourdes Arencibia, la estadounidense Kelly Austin, la alemana Andrea Pagni y las argentinas Patricia Willson y Marietta Gargatagli, quienes se internarán en el frondoso y productivo diálogo de traductores y traducciones entre España y América, tanto en las expansiones editoriales de las décadas del 40 y 60, cuando México y Buenos Aires se transformaron en los principales centros culturales de habla hispana, como en la América de la Colonia.

En el caso de Argentina, como comenta la crítica literaria e investigadora Marietta Gargatagli, “el hecho de que Mariano Moreno mandase imprimir una versión del *Contrato Social* de Rousseau para difundir en las escuelas de Buenos Aires, ya revela que la traducción se vislumbraba como uno de los instrumentos básicos de la emancipación”. Doctora en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Barcelona y, en la actualidad, profesora titular del Departamento de Filología Española de la misma institución, Gargatagli, en *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones*

sobre los otros, de 1998, libro escrito junto con Nora Catelli, analiza cómo esta visión americanista de la traducción se incorpora a la política desde el principio de la creación de los estados nacionales, con las figuras predominantes de Andrés Bello y Domingo Sarmiento.

En una historia más reciente, las traducciones de escritores como Jorge Luis Borges o Adolfo Bioy Casares introdujeron géneros completos al sistema literario argentino, como es el caso del policial. Con distintas perspectivas y diferentes posiciones, la traducción ha jugado, a uno y otro lado del Atlántico, un rol excepcional en la comunicación de ideas, imaginarios y conceptos. La traducción es, entonces, parte de la historia de la comunicación entre culturas, y en este sentido debe entenderse la traducción literaria: no sólo como traducción de poesía y narrativa, sino también de textos filosóficos y políticos. En resumen: de un abanico textual que para su comprensión requiere el estudio de fenómenos tan variados como la circulación y la recepción, todos ellos derivados del impacto de las traducciones en la cultura receptora.

Historiar la traducción en los estudios literarios es ya una tendencia afianzada. Un buen exponente es “Página impar: el lugar del traductor en el auge de la industria cultural”, firmado por Patricia Willson, en el noveno volumen de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik.



La traducción de obras implica el intercambio de códigos culturales, por lo que es posible pensar en la traducción como un constituyente privilegiado en la formación de las distintas literaturas nacionales, sin perder de vista su incidencia en el proceso de democratización de la literatura en tanto hace accesible a lectores que desconocen otras lenguas obras que sin esta mediación permanecerían en el silencio.

En “La tarea de historiar la traducción hispanoamericana” se expondrán dos variantes de los modos de historiar la traducción. Por un lado, el estudio de Gargatagli y Catelli compendia escritos relacionados con la traducción literaria producidos tanto en España como en América entre el siglo X y el XX. Willson, por su parte, ha preferido estudiar las traducciones que se desprenden del núcleo de la revista *Sur* durante la década del cuarenta del siglo pasado. Estas dos maneras de estudiar la historia de la traducción dan cuenta de un objeto complejo, posible de ser abordado desde diversos ángulos.

La historia de la traducción en Hispanoamérica es una historia mutante, muchas veces desapareja. Como anotan Gargatagli y Catelli en el prólogo a *El tabaco que fumaba Plinio*, las obras en lenguas nativas americanas no tuvieron su versión castellana en la Península debido a que el tráfico se reali-

zaba en sentido inverso: llevando obras castellanas a lenguas indígenas originales como parte del proceso de conquista y evangelización: “Si nos referimos a las llamadas *Crónicas de Indias* debemos entender que son traducciones o contienen traducciones o retraducciones de documentos o códices prehispánicos o de composición muy próxima a la época de la conquista. Los llamados historiadores de Indias (Bartolomé de las Casas, José de Acosta, Diego de Durán, Bernardino de Sahagún) utilizaron estos materiales y fueron los que dieron consistencia histórica a sus recensiones. Curiosamente, estas obras —excluyendo una primera edición de Acosta que sólo pudo circular algunos años— no fueron conocidas hasta los siglos XIX y XX. Por ello, la inscripción de América en el imaginario europeo (y americano) desde el descubrimiento hasta los procesos de Independencia fue botánica, zoológica, vagamente antropológica, nunca cultural. Las consecuencias de esta omisión fueron demoledoras”, explicó Gargatagli.

—En *El tabaco que fumaba Plinio se describe la actitud americanista de Bello como de “inserción pacífica”*. Partiendo de este punto, podría pensarse la postura belicista de Sarmiento.

—Todo en Sarmiento había sido, era o sería un combate. Sarmiento vislumbra que la educación era el único camino para ser una república. Importa un sistema educativo de Estados Unidos (la nación, junto con Alemania, más avanzada en materia escolar) e importa las primeras mujeres maestras del mundo. Y enfatizo “del mundo” porque eso da una idea del carácter absolutamente visionario de Sarmiento. El sistema educativo argentino tuvo, como se sabe, una compleja evolución. Desde la ley 1420, de 1884, hasta el presente, se desarrollaron miles de proyectos contrapuestos y hoy, lamentablemente, la apuesta pública por la educación está en franco retroceso. Sin embargo, si algo define a la Argentina es su sistema educativo. En el incómodo mundo globalizado en que vivimos muchas cosas han perdido su sentido.

Curiosamente, la formación de talentos es un valor en alza. Se dice incluso que será lo único que se

podrá vender en el futuro. Sarmiento y su combativa abominación de la ignorancia tendrían un cómodo lugar en el siglo XXI.

—¿Cree que cronistas como Guaman Poma de Ayala han contribuido a la modernización de la lengua americana?

—No lo creo posible porque la extraordinaria obra de Poma de Ayala se conoció muy tardíamente y su prosa no es tan eficaz como su intención. En mi opinión, la lengua americana moderna se fraguó en el combate por la Independencia. Los prosistas de las revoluciones debieron encontrar un modelo diferente de la pesada prosa del siglo XVIII. Realmente impresiona la riqueza y la economía verbal de Francisco de Miranda, Fray Servando Teresa de Mier o Simón Bolívar. Y más tarde la perfección de José Martí o de Sarmiento. En ambos se nota el influjo de otra lengua: el inglés, el francés, como demostración de que la escritura es artificio heredado y recreado y no un don de la naturaleza.

La historia de la traducción se encuentra íntimamente relacionada con la incorporación del *otro* a la cultura propia, y será esa relación entre lo propio y lo ajeno lo que signe a la traducción como construcción cultural. La historia de la traducción es, en definitiva, una historia de la cultura. Traducir es incorporar tópicos culturales, asimilarlos y hacer uso de ellos. Este proceso se puede leer dentro de las mismas traducciones, como lo hace Patricia Willson en su libro *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, publicado en 2004, donde revisa las traducciones de Borges, Victoria Ocampo y José Bianco en *Sur*. En un análisis detallado de la labor de los autores, Willson establece modos de traducir que varían de acuerdo al proyecto estético de cada uno de ellos. En esta otra forma de historiar la traducción, la investigadora presenta la obra de traducción de Jorge Luis Borges como “vanguardista”, la de José Bianco como “clásica” y la de Victoria Ocampo como “romántica”: “Ocampo, al traducir, nunca olvida la figura del autor, sus peculiaridades, su genio, su naturaleza única y, por tanto, irrepetible. Bianco, por su

parte, en lugar de tener presente al autor del original, tiene presente al lector: de qué modo esa obra que está traduciendo puede resultarle a éste más legible, menos ripiosa. A Borges le interesa la traducción como práctica de desplazamiento de un objeto literario a un medio para el cual no fue concebido. De allí que me haya resultado productivo encontrar, en sus traducciones, los rastros dispersos de lo que Beatriz Sarlo llamó el ‘criollismo urbano de vanguardia’ de Borges. Estas apelaciones –vanguardista, romántica, clásico– surgieron del análisis de los comentarios de Borges, Ocampo y Bianco sobre la traducción, pero sobre todo de sus traducciones”, explicó la investigadora.

En la traducción de Borges de la última página del *Ulises* de Joyce, que Borges realizó sin conocer la obra entera, Willson lee, en particular en las elecciones lexicales, una postura ética y estética al introducir, por ejemplo, el voseo. También detalla las “localizaciones” a las que Borges somete *Las palmeras salvajes*, de William Faulkner. Así, en una novela norteamericana, aparecen ante los ojos de lectores hispanoparlantes vocablos tales como “gaucho” o “bañado”, que son apenas una muestra de la perspectiva rioplatense del autor de *El Aleph*.

La traducción de obras extranjeras juega un rol decisivo en la conformación de una literatura nacional y, según Willson, “puede darse de dos maneras antagónicas: o bien mediante la introducción de novedades temáticas y formales (nuevos géneros literarios, nuevos modos de la experimentación escrituraria), o bien por el apuntalamiento de lo ya existente, lo que está consagrado en la literatura receptora. Aunque siempre se focaliza en el rol innovador de la traducción porque permite dar respuestas a las preguntas por el cambio literario, también es posible –remarca Willson– que lo que se traduce en un momento dado de una literatura nacional sea absolutamente funcional a la tradición y contribuya a su mantenimiento. En *La Constelación del Sur* me centré en un período en el que la traducción fue central en la producción literaria en la Argentina. Según lo han afirmado los teóricos de la traducción de manera sospechosamente tajante, esos períodos de centralidad

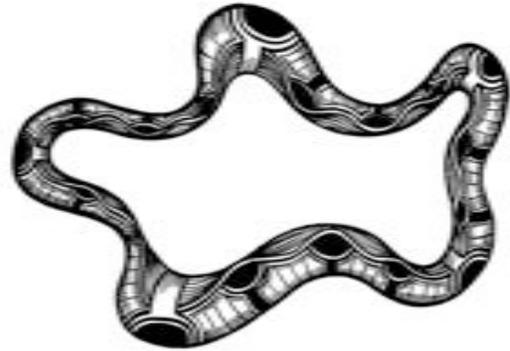
coinciden o bien con la incipiente o juventud de la literatura importadora, o bien con el carácter minoritario de la lengua en que está escrita esa literatura, o bien con un momento de crisis de modelos en esa literatura que la traducción contribuirá a hacer superar. Hay otras perspectivas más matizadas, más dialécticas, como la de Pascale Casanova, que no se limitan a pensar las literaturas desde una perspectiva nacional”.

Entre el oficio y el arte. Una tarea solitaria

Un traductor es un escritor que se esconde debajo de un manto de palabras que le son tan ajenas como propias, y esto convierte su labor en algo único e irrepetible. Pero ¿qué incidencia tiene la experiencia del traductor en la obra del escritor cuando estos son una sola persona? La traducción es una tarea que se ubica entre la lectura y la escritura. La íntima relación que se crea entre un traductor y su trabajo conlleva una lectura detenida y atenta. Larga es la lista de escritores traductores y es por eso que los estudios literarios comienzan a incluir las traducciones dentro de la obra de los escritores.

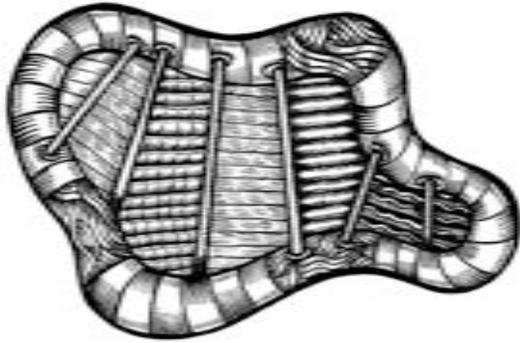
En la obra de Borges existe un texto que signa toda su producción, incluyendo sus traducciones: “El escritor argentino y la tradición”. En él, Borges se ubica en una posición privilegiada para recibir la cultura occidental y llevarla a los arrabales y planicies pampeanas. Las traducciones de Borges deben leerse a la luz de este texto fundacional. Para muchos escritores, el mismo Borges entre ellos, no existen diferencias entre la producción de textos originales y traducciones. La traducción puede ser, desde esta óptica, un acto de creación. La traducción entendida como escritura original, para Borges, propone un diálogo entre la alta literatura y la periferia. Es más, propone una continuación de su propia obra en las traducciones. En definitiva, genera su propia tradición.

Patricia Willson opina que no hay que “establecer un *continuum* de ida y vuelta indiscriminado entre los textos que Borges, o cualquier otro autor, tradujo y los que escribió como ‘escritura directa’. Hay escritores que apuestan a la experi-



mentación en sus escrituras directas y que, cuando se refieren a la traducción o traducen, son patéticamente convencionales. Esto tiene que ver, me parece, con el hecho de que, para muchos escritores, la traducción es el ganapán, la parte de maldición adámica que tienen que expiar cotidianamente antes de pasar a aquello que los convierte en ‘artistas’, lo cual, desde luego, también es un convencionalismo. A esos escritores preferiría no tenerlos como editores de mis traducciones”.

“La escritura del traductor” es el eje que agrupará a los argentinos Jorge Fondebrider y Elvio Gandolfo, al mexicano Guillermo Fernández y al español Miguel Saénz. Para Elvio Gandolfo, narrador, poeta, periodista y traductor, “las distintas actividades laborales a las que me he dedicado (tipografía, armado de antologías, periodismo cultural, crítica, secciones fijas) mezclan todas el arte y el oficio. A su vez creo que todo trabajo es así. Como consumidor, no dejo de percibir que cuando las cajas de supermercado o los mozos de bar me caen bien, como comprador o como parroquiano, es porque muy probablemente mezclan el arte y el oficio. Es posible que parte de la crisis de civilización bastante obvia que sufrimos tenga que ver con el intento (a priori destinado al fracaso) del mundo dirigente de convertir todo en algo separado: el trabajo por un lado (eficaz y barato), el placer por el otro (solo consumo, nun-



ca producción); el sexo por un lado, el amor por el otro; el cuerpo por un lado, la cabeza (en el sentido de ‘mind’, que también puede ser alma o espíritu) por el otro. Como es lógico hubo libros cuya traducción fue puro aburrimento, y otros que traduje como en un veloz arrebato de inspiración, como si los hubiera pre-escrito yo mismo: *El duelo*, de Conrad, por ejemplo”.

Gandolfo, cuyo trabajo como traductor comprende alrededor de cien títulos entre los que se cuentan *Enrique V*, de Shakespeare, un tomo de relatos de H. P. Lovecraft, *Los diarios* de Henry James, y dos tomos de piezas breves de Tennessee Williams, también cree que “la porción de placer es más grande en la escritura literaria. La porción de trabajo, en la traducción. No creo que la relación entre ambas supere a la relación entre lectura y escritura. Mi trabajo como traductor ha influido en mi obra literaria como una lectura más, sobre todo en la corrección”.

—¿Hay géneros más “traducibles” que otros?

—Supongo que es menos complejo el ensayo o la narración que la poesía o el teatro. En el caso del teatro, por la irritación de escribir incontables veces los nombres de los personajes, o la mecanización de los diálogos y las indicaciones en bastardilla, incluso con el bienvenido auxilio de la computadora.

—Háblenos de su experiencia con *Los diarios* de Henry James.

—Fue bastante agotador. El texto, que leí apasionadamente, se volvía laberíntico y difícil en cuanto se trataba de pasarlo del inglés al castellano. Me ayudó mucho conseguir una traducción hecha unos meses antes en España, que me ayudó a resolver algunos escollos de sentido. Gracias a eso, creo que quedó una traducción mejor de la que hubiera hecho de no tener ese punto de comparación, y mejor a su vez que esa traducción misma.

Otra visita destacada será la de Marcelo Cohen. Codirector de la revista *Otra Parte*, novelista, ensayista y traductor de obras de, entre otros autores, Christopher Marlowe, Henry James, T.S. Eliot y William Burroughs, Cohen también reflexionó sobre la relación entre escritura y traducción: “La traducción constante y concentrada, como cuando uno la practica profesionalmente, tiene algunos efectos semejantes y muchos otros añadidos, inevitables, a los que tiene cuando se traduce por mero amor. Esto no quiere decir que traducir para editoriales sea para mí una obligación que tomo mecánicamente. De todos los trabajos con el lenguaje que probé es para mí el más propicio: basta que el libro que estoy haciendo sea medianamente bueno para que me realimente las ganas de escribir. Está el robo de ideas, la sugerencia, la competencia, los paralelismos, esas cosas. Está el juego espontáneo, mental o apuntado, de las variaciones argumentales. Sobre todo está un trato cotidiano, íntimo y prolongado con el lenguaje que despierta interrogantes, teorías pasajeras, descubrimientos y alertas; todo muy literario y, si uno tiene esa inclinación, también muy político. Uno desarrolla un ojo para el lugar común, la chambonada, el acierto, lo inigualable. Traducir es una forma de leer muy detenida y profunda, y al mismo tiempo un modo hondo de contacto con la superficie del lenguaje, y de corroboración de que quizá no haya un ‘otro lado’ de las palabras. Uno, si es de esos, se cobra piezas léxicas, bien rarezas, bien palabras de las más corrientes que había dejado de lado sin

darse cuenta. Y el ejercicio de la coherencia gramatical (para el que debo decir que me sirvió enormemente el latín del secundario) va dando una seguridad, un paso afianzado de fondo que redundará al fin en soltura, y es muy práctico si lo que uno quiere como escritor es precisamente violentar los aspectos más consolidados, represivos y empobrecedores de esa coherencia. La tarea de construir un reloj nuevo con los engranajes de un reloj viejo a desarmar no es igual para un chef de cocina que para un relojero. Les diré, además, que traduciendo por profesión se aprenden muchas cosas: desde la influencia de Spinoza en los románticos alemanes a la composición de los metales más comunes, latón, acero o peltre. No sé si sirve, pero uno acumula mucho tema ameno para las charlas de sobremesa; e historias, claro; y se aprende poemas de memoria, a la larga: eso es bueno de por sí para uno”.

Por su parte, Diana Bellessi, poeta cuya obra incluye los libros *Destino y propagaciones*, *Crucero ecuatorial*, *Danzante de doble máscara*, *Mate cocido* y *La edad dorada*, autora del volumen de ensayos *Lo propio y lo ajeno* y traductora de poetas norteamericanas contemporáneas, cree que su labor de traductora ha influido en su producción literaria “otorgándome mayor conciencia de mi propio idioma, de sus precisos y a la vez resbaladizos límites. Y de aquello que la música y los numerosos accidentes que desobedecen las normativas de la lengua hacen para ‘dar sentido’, una y otra vez a eso, que el sujeto se da a sí mismo sólo dándose a otro”.

La relación entre escritura y traducción sería entonces un camino de ida y vuelta. “Nunca leo tan bien como cuando traduzco”, comentó Bellessi, para quien “se escribe cuando se traduce, y se traduce cuando se escribe. Las marcas de lo traducido reaparecen siempre en la propia escritura, a veces denotadas, pero sobre todo connotadas en aquella batalla, el esfuerzo por tener fe en la ilusión de lo que se dice mientras la materia, el lenguaje en este caso, como afirma la copla popular, siempre aparece como la cueva del mentir”.

El poeta y traductor cordobés Silvio Mattoni opina que “el idioma propio, el único que no podemos poseer porque nos hizo ser, se acerca peligrosamente a convertirse en un instrumento de expresión. Uno tiende a manejarlo con la solvencia profesional de quien opta entre dos o tres construcciones, formas adverbiales, sinónimos aparentes, para decir lo que venga al caso. Me ocurre sobre todo en el ensayo, un género donde es fácil y hasta beneficioso contaminarse de traducciones, adaptaciones, extranjerismos. Alguien me dijo hace poco que mis ensayos tenían muchos galicismos, quizá sea cierto. Yo, con la más sincera inmodestia, contesté: ‘pero mirá a Sarmiento...’ Bromas aparte, la incidencia del trabajo de traducir en la poesía quizá sea más secreta, y más inquietante”.

Autor de los libros de poemas *El bizantino*, *Sagitario*, *El país de las larvas*, *Poemas sentimentales*, y de los ensayos *Koré* y *El cuenco de plata*, Mattoni es además traductor de Henri Michaux, Georges Bataille, Giorgio Agamben y Michel Foucault, entre otros autores. Y aquí se anima a contar, según dijo, un episodio íntimo que le reveló “cómo lo traducido se convertía en lo escrito”: “Durante unos meses de verano, milagrosamente ociosos, me puse a traducir metódicamente un poema por día de un heterodoxo francés que se llama Robert Marteau. Era como un diario en verso, cada poema estaba fechado y describía la contemplación del paisaje o la situación que traía la jornada. Aunque no tenían rima, estaban en el verso de Racine, ese regular péndulo de doce sílabas siempre partido al medio y que a nosotros, por la terminación aguda de los dos hemistiquios, nos suena como un alejandrino —así se llama también en francés. Pero a su vez, eran tales las anomalías de las cesuras, tan radicales los encabalgamientos, que no hubiese sido muy fiel traducir todo en alejandrinos de catorce, demasiado modernistas, preciosistas para nosotros. Así que opté por cierta variación, entre doce y quince sílabas por verso, intentando formar hemistiquios y cláusulas sintácticas donde resonara ese clasicismo sincopado del original, por llamarlo de algún



modo. Traduje unos setenta poemas así, que describían medio año del diario de sensaciones de ese gran poeta, tan enloquecedoramente metódico. Y por negocios, negado el ocio, tuve que parar. Pero a los pocos días encontré los minutos para empezar a escribir, con una vaga idea de poema largo, caminado, glosado de percepciones y reflexiones sobre la banalidad y su redención posible. De pronto, ese ritmo de mi traducción se impuso, y me llevaba rápidamente a la concreción más precisa del sentido que en un comienzo no era nada, casi un estado de ánimo. Era como si me hubiesen prestado un caballo muy ágil y muy bien entrenado y sólo tuviera que llevarlo a dar una vuelta, que era el poema terminado. Por supuesto, es un caso excepcional. Muchas veces traduje a poetas inconmensurables, difíciles de adoptar en alguna forma personal, que más bien me alejaron del deseo de escribir poesía, arrojándome al pantano del ensayo donde pensaba, hundiéndome, ¿para qué sirve todo esto?”

En el plano de la terminología, traducir obras de autores contemporáneos representa todo un

desafío. Juan Gabriel López Guix es traductor y profesor titular de Traducción en la Facultad de Traducción e Interpretación de Universidad Autónoma de Barcelona. Entre sus traducciones se cuentan obras de autores clásicos como Michel de Montaigne y Lewis Carroll, y de autores contemporáneos como Joseph Heller, Joseph Brodsky, Georges Steiner, Julian Barnes, Ian McEwan y Tom Wolfe. López Guix fue también el coordinador de la traducción colectiva del volumen de memorias del periodista Robert Fisk sobre la guerra de Irak, *La gran guerra por la civilización*, de 2006. Sobre las dificultades a la hora de traducir obras escritas aquí y ahora, López Guix, que participará de la mesa “Sobre el arte de la traducción”, explicó: “Desde el punto de vista terminológico o léxico, una dificultad a la que me he enfrentado traduciendo autores contemporáneos es la relacionada con los elementos culturales. La ausencia en la cultura de llegada de referentes socioculturales mencionados en la obra original exige la búsqueda de soluciones que varían en función del contexto. En el caso de autores



anglosajones, el problema puede agravarse porque el elemento cultural citado e inexistente en la cultura de llegada –o al menos, para el que no existe una traducción fijada–, puede al cabo de poco tiempo introducirse en nuestra cultura y poner de manifiesto la inadecuación de la traducción elegida. Encontré por primera vez la palabra e-mail a finales de los ochenta en una obra de David Leavitt y el propio autor explicaba a sus lectores en qué consistía el invento. En ese momento traduje correo-e. Pocos años después mi traducción pasó al basurero de la historia (o casi, porque alguna vez he visto que alguien proponía esa opción). Hoy el correo electrónico y las demás innovaciones informáticas están tan integrados en nuestra vida que cuesta recordar que hace pocos años vivíamos –y traducíamos– sin ellos”.

Un idioma, miles de lenguas

Otro de los núcleos de las Jornadas tratará sobre las variaciones lingüísticas del castellano, tema que podría resumirse, a riesgo de simplificar, en la pregunta: ¿existe un castellano “neutro”? La lingüística ha considerado estos temas en forma sistemática, pero la industria editorial sigue reconfigurando el terreno al producir traducciones que se venden tanto en América latina –con sus numerosas variantes– como en España. La cantidad de hablantes del idioma y la cantidad de países que abarca evidencian que las variaciones del castellano son tan grandes como las diferencias culturales que permiten hablar no sólo de países, sino de regiones lingüísticas. Dentro de la Argentina podemos hablar de un castellano “rioplatense”, que se comparte con Uruguay, a diferencia del castellano del noroeste, que tiene más similitudes con el que se habla en el altiplano boliviano. La traducción está inmersa en esta problemática de forma obligada. El lector de traducciones deberá ser un sujeto que hable castellano y que pueda soportar cierto grado de “localismos extranjeros” dentro del texto.

En su libro *El museo del chisme*, Edgardo Cozarinsky recrea una anécdota de José Bianco que da cuenta de este problema, quizás de un modo un

tanto escabroso, al relatar la discusión entre Victoria Ocampo y Ricardo Baeza sobre el modo de traducir “masturbación” en *The Mint*, de T. E. Lawrence. Baeza proponía un giro castizo: “hacerse la puñeta”. La versión final, “hacerse la paja”, fue la elegida por Ocampo, ya que, según dijo la directora de *Sur*, “este libro sale en la Argentina y aquí nadie se hace la puñeta”.

La mexicana Pura López Colomé, poeta, ensayista y traductora –su labor en este último campo incluye trabajos sobre las obras de William Carlos Williams, T. S. Eliot, Samuel Beckett, Malcom Lowry y Philip Larkin– opina que “las variaciones lingüísticas del castellano” son precisamente “lo que muestra a cabalidad la vida de la lengua. Yo pertenezco al mundo del español mexicano, y consideraría una infidelidad (de la que ni siquiera soy capaz) expresarme en cualquier otra variedad. No podría llamarle guisante al chícharo, ni ordenador a la computadora. Pero sí al pan, pan, y al vino, vino. Por fortuna, todas estas cuestiones que conforman nuestro carácter entrecomilladamente local pertenecen al terreno meramente léxico o de fraseología pues, en el fondo, la estructura de la lengua es una sola. Tal como decía uno de mis mejores maestros en la UNAM, Juan M. Lope Blanch, seguimos hablando latín evolucionado. Si entramos al terreno de la traducción literaria, hablamos de arte, recreación, más que de equivalencias más o menos afortunadas. Por lo tanto, es tarea del traductor-escritor, del traductor-artista elegir los momentos en que un localismo no sólo viene al caso, sino que resulta indispensable. Aquí intervienen el gusto, el oído, la integridad”.

Bellessi, por su parte, cree que cuando el autor traducido utiliza localismos en su propia lengua de origen, es “tentador y lícito explorar algo semejante en la traducción. Diría más: el original puede estar exigiéndolo, es parte de su rebelión en la lengua madre que lo sustenta, y denota a veces la posición subalterna del sujeto lírico, su revuelta contra un centro autoinstituido; una lucha de clases que halla representación en el texto cuando el habla, o su constante reinención escrita, revolucionariamente contraataca”.



Del 20 al 25 de noviembre

Las I Jornadas Hispanoamericanas de Traducción Literaria, organizadas por el Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos en Humanidades (CIEHUM) de la Universidad Nacional de Rosario y el CCPE/AECI se realizarán en el Parque de España entre el 20 y el 25 de noviembre. La coordinación general de las Jornadas es de Albert Freixa, mientras que Marietta Gargatagli y Patricia Willson coordinan el Comité Científico y Silvia Rivero el programa de

talleres. Entre los invitados, además de los entrevistados para este número de *Lucera*, se cuentan los traductores del *Quijote* Jean Canavaggio, de Francia, y Susanne Lange, de Alemania, Amalia Sato, Ricardo Ibarlucía, Andrea Pagni, Gerardo Gambolini, Mario Merlino, Daniela Antúnez, Nora Múgica, Marga Averbach, Emilio Crespo, José Luis Rivas, Nicolás Suescún, Antonio Tursi, Nicolás Rosa, Jorge Fondebrider, Lourdes Arencibia y María Teresa Gramuglio.

En el espinoso tema de los localismos, Marcelo Cohen trata de “elegir los menos ofensivos para otros sentimientos locales. Algunos americanismos vienen desde el Siglo de Oro, o antes, aunque los españoles ya no los usen tanto, y pueden usarse con menos efecto de exclusión de lectores: ‘guita’, por ejemplo, ‘ojete’, o expresiones como ‘irse al mazo’. Pero a mi juicio el localismo se manifiesta en gran medida en el modo de emisión, la prosodia, la dicción y el orden de los elementos de la frase. Y en eso es muy difícil no usar uno de los dialectos del español, por ejemplo el argentino o el mexicano o el ibérico”.

Para Gargatagli, “existen dos modelos verbales claramente diferenciados: el español peninsular, ahora también llamado europeo; el español de América que, si bien no es homogéneo, se percibe en América sin incomodidades. No recuerdo críticas ni ironías sobre las traducciones o el habla en el contacto entre americanos. Fueron frecuentes (y todavía lo son) en España. Se dice que cuando comenzó a divulgarse el cine sonoro los espectadores españoles se tiraban al

suelo de la risa cuando iban a ver películas procedentes de América. Nunca habían escuchado esa diferencia. No ocurrió nada parecido del otro lado del Atlántico, donde la enseñanza y los inmigrantes españoles divulgaron los acentos y las peculiaridades del castellano peninsular. En América, la conciencia de esa diferencia permite a los traductores eliminar muchos dialectalismos y buscar, en la medida de lo posible, términos neutros. En España, la frecuente ausencia de esa conciencia (o la creencia de que un modelo verbal debe prevalecer sobre otros) lleva a no reconocer que ciertas palabras o giros son peculiarmente españoles. Creo, sin embargo, que cabe ser optimistas. El reciente *Diccionario panhispánico de dudas*, si bien no es perfecto, representa un intento de buscar el equilibrio entre muchos modelos verbales. Otro aspecto positivo y que tendrá consecuencias impredecibles es la masiva presencia de inmigrantes latinoamericanos en España. El contacto diario producirá (y está produciendo) una percepción distinta de la lengua del otro.” ■

Poemas: Entre la superstición esteticista y la versión formalmente respetuosa del original

SB / DG

En mayo de 1977, el semanario *La Opinión Cultural* consultó a importantes traductores para que compartieran su experiencia con los lectores. Norberto Silvetti Paz, poeta y traductor de Hölderlin, opinaba que la traducción lírica “exige una etapa previa de progresiva unción, de acercamiento a ese fondo secreto que es el lenguaje del poeta. Ese proceso de acercamiento al texto sería similar al del poeta cuando realiza su poesía”.

Por el contrario, Alberto Girri creía que la traducción “es una artesanía, que puede alcanzar grandes excelencias, pero que en última instancia es un oficio. La razón fundamental es que el traductor, al revés del creador, se enfrenta con un hecho consumado”.

Para el poeta y traductor rosarino Héctor A. Piccoli, que en las Jornadas integrará la mesa “Del Medioevo al siglo XVII: la traducción contemporánea de textos premodernos”, es necesario “asumir en la versión el compromiso con esas formas que el texto demanda. Quiero decir con ello, que cada

tipo de texto tiene sus dificultades específicas, y que esas dificultades son de muy distinto carácter. Así por ejemplo, mientras más breve es el verso, más difícil suele resultar una traducción formalmente respetuosa del original. Es por eso que no puedo considerar, en términos absolutos, un (único) parámetro de dificultad en este caso. No obstante, la traducción de canciones —me refiero naturalmente a versiones cantables en la lengua—meta— tal como las que serán tratadas en el taller a mi cargo en el marco de las Jornadas, ha sido sin duda una de las tareas más difíciles que he enfrentado como traductor”.

Para Diana Bellessi, a la hora de traducir poesía no existe diferencia entre música y sentido, porque “la música es sentido, aunque a veces no parezca significado. Poco quedaría de un poema fuera de su poderoso planteo rítmico, de sus innumerables matices de sentido dados por la acentuación interna, por las cesuras que originan cada uno de los versos y enloquecen a menudo la sintaxis



produciendo nuevas polisemias y campos de sentido; la manera en que el tiempo se deshace y se rehace en la duración completa del poema y en los tiempos menores de los acordes que componen la melodía, en sintonía o en diacronía empujando las imágenes y el pensamiento que cabalgan de esa manera como si lo hicieran sobre una Harley Davidson o sobre un camión cargado en la autopista. Lo que esto produce en quien lo lee, en su cabeza y en su cuerpo, es turbulento sentido. Sería como plantear: ¿privilegiamos la palabra o el silencio, la sintaxis o la palabra aislada? Queda poco de sentido en el monocromo autoritarismo del significado; y esto lo sabe el escritor, lo sabe el traductor, y siempre lo sabe el lector cuando se enfrenta a ello”.

En el caso de Marcelo Cohen, el primer paso es “fijar el contenido: poner en cada línea o grupo de líneas o período sintáctico ‘lo que dice’ el texto; después lo voy acomodando a lo que percibo como música del original, si la tiene, o encuentro un ritmo, un pie, similar o equivalente. Esto es posible con poetas de clara adición de forma y contenido, como A.R. Ammons, pero no se puede hacer con poetas para los cuales superficie y fondo son indiscernibles o trabajan con montajes musicales de frases hechas, que dan sentido por añadidura o no lo dan, por ejemplo Charles Bernstein. Aunque en general, se hace lo que se puede, no hay poesía fuera de la superficie y traducir poesía deja una sensación de barbarie”.



Para López Colomé “música y sentido van de la mano. Por eso, al traducir, hay que lograr un buen poema en español, algo que nada más parezca haber nacido en nuestra lengua. Sólo así se podrá hablar de un verdadero eco, del encuentro con la lengua pura de que hablaba Walter Benjamin, subyacente a todas las lenguas”. Silvio Mattoni, por el contrario, prefiere “el sentido. La música suele ser una superstición esteticista, sería algo que habría que encontrar con el sentido, no en su contra”.

Finalmente, Piccoli propone “asumir” las formas clásicas de la poesía en el trabajo de su traducción: “La asunción implica a veces una ponderación no excluyente de los factores en juego. Quiero decir: si he de traducir, por ejemplo, determinado poema rimado con consonancias, y por determinadas razones la solución con rimas consonantes no resultara posible, haría muy bien en considerar la posibilidad de utilizar rimas asonantes, antes de desechar la rima por completo. Conservaría así, al menos de modo parcial, un factor cohesivo determinante del poema. Ocurre que tal como hay una historia de la literatura, hay también una historia de la traducción. Lo que algunas décadas atrás hubiera resultado impensable, pretende hoy ser considerado *normal*. Díganme si no, a quién se le hubiera ocurrido entonces *traducir* un soneto sin rimas, cuando no sin metro... Pues bien, hoy predominan abiertamente los que prefieren semejantes versiones, merced a no sé qué delirios de supuesta *fidelidad*. A esos lectores cabría preguntarles: ¿creen en verdad estar leyendo un soneto?”.

Sin consenso acerca de lo mejor

SB / DG

Ningún escritor hesita demasiado ante la socorrida pregunta de los periodistas culturales acerca de cuál ha sido el mejor libro que ha leído en su vida, o la mejor primera página de la literatura universal: grabadas como con buril en la memoria afectiva de ese escritor que al principio fue también o, sobre todo, un lector, la respuesta surge espontánea y definitiva. Los traductores, en cambio, puestos a reflexionar sobre la mejor traducción que leyeron prefieren rodear la pregunta de presupuestos tanto teóricos como autobiográficos para dar, finalmente, una respuesta que dé cuenta de ambos y, no se sabe si por las razones de la teoría o de la experiencia de cada uno de ellos, el consenso acerca de una traducción se resuelve en una dispersión de traductores y textos entre los que se destacan, sin embargo, los españoles Miguel Sáenz, Guillermo López Hipkiss y Casiodoro de Reina y la versión argentina del *Ulises*, ensayada por José Salas-Subirat en 1945.

MARCELO COHEN

Un español con sabor brasileño, precioso



Admiré mucho en su momento las traducciones de Aurora Bernárdez de los *Nueve Cuentos* de Salinger y las de algunos volúmenes de las *Variedades* de Valery: respecto a dos autores tan inauditamente diferentes, traducciones igualmente plenas de elegancia, sobriedad, soltura, exquisita corrección, ningún destello cegador ni asomo mínimo de ripio. Mucho antes, claro, está la *Biblia* de Casiodoro de Reina, con el inconveniente de que no puedo comparar con los originales. En fin, ¿cómo va a decir uno cuál es la mejor traducción que leyó? No sólo es absurdo un valor absoluto, en general y en las traducciones; además de eso, para mí está probado que las traducciones en sí, no sólo el juicio que tenemos de ellas, cambian con el tiempo. Por ejemplo, hay traducciones españolas de los años 40 y 50 que en mi juventud me parecían intragables y hoy me parecen bastante buenas, como las de Conrad de la editorial Montaner y Simón. En cambio las de Graham Green de Wilcock me suenan a descuido, a “translated”, y dentro de un tiempo que algo suene al

género “translated” puede volver a parecerme necesario, justificable teóricamente y agradable. En los últimos meses me impresionó la de *Gran Sertón*, del brasileño Guimaraes Rosa, hecha a fines de los 60 o comienzos de los 70 por el español Ángel Crespo. Yo había leído esa obra extraordinaria hacía muchos años y hace poco la releí. Lo que hizo Crespo está embargado de emoción, alegría, audacia e instinto: en vez de crear un equivalente español de la mezcla de sentenciosidad, neologismos, arcaísmos y oralidad desatada que conforma el lenguaje genial de la novela de Guimaraes, violentó el español para amoldarlo a ese brasileño sertanejo. Por ejemplo, creó palabras españolas parecidísimas a las originales cuando nombran utensilios, plantas o animales o fenómenos atmosféricos, confiando en que por sonido, contexto y reiteración uno entienda a qué se está refiriendo y hasta lo vea; la combinación de ese léxico con otro quevediano o por el estilo, con proverbios y dichos, la alternancia de licencias y garbo gramatical es impecable. Es un español con sabor brasileño, precioso.

MARIETTA GARGATAGLI

Talento y jerarquía profesional



Creo que los traductores de prosa de ahora son francamente mejores que los antes. Existe un conocimiento más certero de las lenguas, mejores diccionarios y el prodigio de Internet. Los elementos que diseñan la realidad de un idioma extranjero tienen, necesariamente, que estar mejor dibujados que antes. El resto, lamentablemente casi todo, depende del talento y de la jerarquía profesional. Pero hay un modesto avance. En la expansión editorial argentina de los años sesenta y, posteriormente, en la época de la gran expansión del libro español hubo tra-

ducciones abominables. Las segundas doblemente terribles porque se “tradujo” otra vez, de forma abominable, lo que antes ya era abominable. El “peinado” de traducciones “sudamericanas” para adecantarlas y adaptarlas al oído español ha sido fenómeno hartamente frecuente. Ahora, en cambio, pequeñas editoriales y grandes traductores están haciendo libros espléndidos. Así, leo con devoción cualquier libro que lleve la firma de José Luis López Muñoz, Miguel Sáenz, Olivia de Miguel o Juan Gabriel López Guix, entre otros que seguramente ahora olvido.

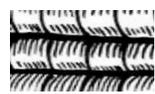
Sin embargo, si tengo que elegir una traducción por razones que vayan más allá de calidad, por razones imprecisas aunque definitivas nombraré dos: la versión de José Salas-Subirat de *Ulises* y, sorprendentemente, unos relatos que leí a los ocho años: *Las aventuras de Guillermo*, de Richmal Crompton, traducidos por Guillermo López Hipkiss. Creo que, en ambos casos, el movimiento de aprobación es el mismo: la lectura de otras versiones. En el caso de *Ulises*, Salas-Subirat hizo esta versión en el año 1949 y Rueda la publicó, se dice, con millones de erratas. Cotejado el original y traducciones posteriores tengo para mí que es insuperable. Posiblemente se pueda mejorar (y alguien lo ha intentado) pero la atmósfera decadente y angustiosa de Dublín y de sus personajes no podrá ser igualada. Creo, es una hipótesis, que esto se debe a que Salas debía sentirse un exiliado: aunque fue también escritor trabajaba en una casa de seguros; vivió en aquel Buenos Aires culto enmudecido por los tristes alaridos de “alpargatas sí, libros no”. Quizá la traducción excepcional nació de un extrañamiento excepcional.

Las otras obras, que son muchas, de López Hipkiss, pertenecen a otro escenario imaginario. Entonces, a los ocho o diez años, Guillermo, los “proscriptos” y el pueblo donde vivían era todo lo que una criatura podía desear. La razón de ese deseo era, como pude comprobar muchos años después, el traductor. A su lado, los otros (la larga colección tuvo otros traductores) nos reintroducían en el mundo habitual y Guillermo

dejaba de ser Guillermo para ser cualquier chico del barrio de al lado. La sutil extranjería, el plus de simpática rareza, el toque López Hipkiss, siguen siendo, todavía hoy, un lugar donde sería agradable vivir.

PATRICIA WILLSON

Una perspectiva funcionalista



Eugene Nida, teórico de la traducción especializado en la traducción de textos bíblicos, ha sostenido que la mejor versión de la *Biblia* es aquella que resulta más eficaz para evangelizar. Desde esta perspectiva funcionalista –según la cual le asigno una función al texto fuente e instrumento los medios para que mi versión la cumpla en la cultura meta–, la mejor traducción que he leído es cualquiera de las numerosas traducciones que leí de chica. Todas y cada una de ellas intervinieron para que, laicamente, me convirtiera a la religión del libro y la literatura.

JUAN GABRIEL LÓPEZ GUIX

Perspicacia y sutileza



La abrumadora mayoría de las veces los comentarios sobre la bondad de una traducción hablan únicamente de su lecturabilidad, sin tener en cuenta las exigencias planteadas al lector por el original. Es cierto que en una traducción hay defectos y aciertos que son puestos de manifiesto por la propia lógica del texto o de la lengua. Sin embargo, para poder realizar un juicio serio acerca de la calidad de una traducción resulta imprescindible realizar un cotejo con el original.

La bondad de una traducción debería medirse por la perspicacia y la sutileza con que el tra-

ductor ha leído y reconstruido la obra. En este sentido, me han impresionado la traducción de *Joseph Andrews* de Henry Fielding realizada por José Luis López Muñoz o la traducción de *Los hijos de la medianoche* de Salman Rushdie realizada por Miguel Sáenz. En las traducciones de Juan José del Solar y de Adán Kovacsics se percibe también esa intensidad lectora y esa delicadeza expresiva. Recientemente me ha deslumbrado el trabajo realizado por Liliana Valenzuela con la obra de Sandra Cisneros.

ELVIO GANDOLFO

Una entelequia



La “mejor traducción que he leído” es una entelequia. Me gustaron mucho, por acudir al recuerdo, la que hizo en verso y rimada Raúl Gustavo Aguirre de *Las flores del mal*; o la de Salas-Subirat del *Ulises* (no he leído la tercera al español, la de Valverde le quita textura al lenguaje); o en general las de Bianco (en especial *Otra vuelta de tuerca*); las de Miguel Sáenz de Thomas Bernhard; la de Teresa Ruiz Rosas de *Los emigrados*, de Sebald; las de Marcelo Cohen de *Secuestrado*, de Stevenson o de *Preparativos de viaje*, de M. John Harrison; en general las de poesía de Lisandro Z. Galtier; la de Borges de *Las palmeras salvajes*, las de Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho de poesía norteamericana.

HÉCTOR A. PICCOLI

Dos traducciones excepcionales



¡Qué pregunta tan difícil! Suplo una respuesta con la mención espontánea de dos traducciones excepcionales que la pregunta me evoca. De la

primera no puedo dar cuenta más que por el resultado, esto es, no puedo evaluar más que la calidad poética, increíblemente conservada, del texto español; no sus correspondencias o divergencias con las fuentes: se trata de *El Cantar de los Cantares*, en la antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602). La segunda cae en el campo de mi actividad específica: pienso en esas maravillosas piezas de orfebrería que son las versiones al alemán de poemas españoles –sobre todo de fragmentos de las *Soledades* de Góngora–, que debemos a Rudolf Grossmann, publicadas en 1948 por Dieterich, en un raro volumen llamado *Gedichte der Spanier* (Poemas de los españoles).

MIGUEL SÁENZ

La prodigiosa diversidad del español



Thomas Bernhard, Bertolt Brecht, Franz Kafka y Joseph Roth son sólo algunos de los escritores cuyas obras tradujo Miguel Sáenz, abogado y Licenciado en Filología Alemana por la Universidad Complutense de Madrid y Premio Fray Luis de León en 1981 por su traducción de *El rodaballo*, de Günter Grass.

Sáenz, autor de una obra muy valorada por sus colegas, como se ve en esta encuesta, esquiva los tecnicismos para sostener: “Quizá lo único que me importe sea que la obra traducida me conmueva exactamente igual que si no supiera que es traducida”. Sin embargo, afirma que en la traducción, la noción de oficio tiene un lugar insoslayable: “El hecho de que la traducción es un arte, en todas las acepciones de la palabra, me parece que nadie lo discute ya. Y que es también un oficio se desprende inevitablemente. Hablando de diccionarios, el de Autoridades define así el oficio: ‘Se llama tam-

bién el trabajo y ejercicio en que se emplean varios Artífices, según las reglas del arte que cada uno profesa, como el oficio de Ebanista, Herrero, etc’. Me encanta”.

Siguiendo el tema de los oficios, Sáenz adhiere al dicho popular “en casa de herrero, cuchillo de palo”, ya que afirma leer “pocas traducciones”, algo que lamenta porque, dice, “va en contra de todo lo que preconizo. Diría –lo que no es nada original– que las traducciones de los libros de Guillermo Brown, de López Hipkiss, fueron las que más me marcaron. Por poner un ejemplo más reciente, encontré estupenda la traducción hecha por Ángel Luis Pujante de *A su amada pudorosa*, de Marvell”.

Si bien cree que los géneros “no están de moda”, Sáenz asegura que “la poesía es, a un tiempo, el género más difícil y más fácil de traducir”. Y propone un español “neutro” para “los textos científicos, jurídicos, económicos y de organizaciones internacionales”. La literatura, cree, merece un enfoque más personal: “Un texto literario en un español *neutro* es un texto sin personalidad. O sea, que no es literatura. Y precisamente encuentro que lo más maravilloso del español es su prodigiosa diversidad”.

SILVIO MATTONI

Una vaga idea del carácter métrico del original



Ahora pienso en *La Ilíada* de Gómez Hermosilla, porque permite hacerse una vaga idea del carácter métrico del original, aun cuando tenga ciertos aspectos modernistas que de todos modos no me disgustan. De esos libros clásicos uno siempre lee más de una traducción y aprecia sus singularidades. ■

“Que la improvisación fluya desde y hacia las partes escritas con la mayor naturalidad posible”



En la décima edición del Festival de Jazz el pianista Ernesto Jodos estrenará una pieza para Big Band que será dirigida por Julio Kobryn. El compositor asume como una necesidad el riesgo de empezar a tocar música original para ensambles numerosos



JORGE FONDEBRIDER

Hay un cierto consenso entre músicos, críticos y público para considerar a Ernesto Jodos como uno de los mejores pianistas de jazz de la Argentina. Más allá de los premios y galardones recibidos hasta ahora, hay tres razones que difícilmente se conjugan con frecuencia en un mismo individuo y que, por lo tanto, lo vuelven insoslayable: en él se dan una técnica notable, una gran intensidad y cierta reconcentrada urgencia por manifestar en el instrumento aquello que tiene que decir y que, por contraste, en su conversación, tiende al laconismo. A partir de esas características, puede suponerse que, aparentemente, nada lo intimida. Además de su actividad normal como líder de tríos –con Hernán Merlo (o Mariano Otero, o Martín Iannaccone, o Miguel Tarzia) y Sergio Verdinelli, con Jerónimo Carmona y Carto Brandán– y de sus presentaciones como pianista en el contexto de proyectos ajenos –Fernando Tarrés, Rodrigo Domínguez, Luis Nacht, entre otros– en los últimos años Jodos ha improvisado sobre coreografías que carecían de música, ha tocado a dúo con el contrabajista Horacio Fumero y también con grabaciones para acordeón solista del compositor Mauricio Kagel, ha interpretado la música de Luis Alberto Spinetta, ha arreglado para trío de jazz la música de Olivier Messiaen y la de Gerardo Gandini y, con este último, ha realizado frecuentes giras y grabado un disco para dos pianos, actividades todas que, sin renunciar al jazz, lo ubican en terrenos riesgosos y, desde el punto de vista del oyente, probablemente más interesantes que los que suelen asignárseles a los músicos que transitan caminos ya recorridos. Tal vez en esa línea deba inscribirse el proyecto que verá la luz durante el próximo Festival de Jazz de Rosario, que concluirá entre el 9 y el 11 de noviembre en el Teatro del Parque de España.

—¿Cómo surgió la idea de que compusieras para Big Band?

—La idea surgió de Diego Fischerman y Carlos Casazza, los programadores del Festival de Jazz de Rosario, como una manera de comenzar a ligar ese evento con la actividad pedagógica-musical de la ciudad. Allá está Julio Kobryn –a quien conozco desde nuestros años en Boston y que es el director de la *Big Band*–, y otros músicos de jazz de la

ciudad, y sé que tienen alumnos. Varios pianistas rosarinos viajaron a Buenos Aires para estudiar conmigo. Algunos de ellos son muy buenos. Paula Shocrón y Francisco LoVuolo –de Rosario y Santa Fe, respectivamente– venían con cierta regularidad. Cuando yo pasaba por sus ciudades, quizás aprovechábamos para hacer algo: tanto clases como beber algo. También me acuerdo, por ejemplo, de Leo Genovese –de Venado Tuerto–, a quien conocí en Rosario en 1998 y que ahora vive en los Estados Unidos. Y de Mariano Loiacono, el trompetista de Mariano Otero, que, aunque es de Cruz Alta, está muy ligado a la vida musical de Rosario.

—¿Ya habías escrito previamente para Big Band?

—Lo hice cuando estaba estudiando en Berklee, pero no de manera creativa, sino como parte de mi formación.

—¿Qué fue concretamente lo que aprendiste en esa formación? ¿Con quiénes la hiciste?

—Estudié con algunos maestros de la escuela, y luego por mi lado. Me mostraron las técnicas más tradicionales, y ciertos aspectos de orquestación y preparación del *store*.

—¿Tocaste alguna vez en el contexto de una Big Band?

—Toqué en muchas *Big Bands* en la institución, haciendo el repertorio de Thad Jones-Mel Lewis-Bob Brookmeyer, además del típico Count Basie. También toqué durante más de un año en la Big Van de Guillermo Klein, un argentino radicado hace muchos años en Nueva York. En el 2001 compuse y arreglé bastante música para la Santa Fe Jazz Ensemble Big Band, que es, sin lugar a dudas, la mejor orquesta grande del país. Ellos tocan regularmente música de Charles Mingus, de Maria Schneider y, como último proyecto, música de Gerardo Gandini. Por lo general, dentro de sus conciertos suelen tocar algunas de esas composiciones que yo hice para ellos.

—¿Cuáles son las principales diferencias de tocar en una Big Band respecto de tocar en un grupo más chico?

—Aunque parezca una perogrullada, el principal problema de las *Big Bands* es su tamaño. Vale decir, para que un ensamble de esa cantidad de músicos funcione, se supone que debe haber una gran

cantidad de música escrita. Cuando esto sucede, se corre el riesgo de matar la música, especialmente eso que hace del jazz algo distinto: la improvisación. Muchas *Big Bands* armadas con fines pedagógicos terminan siendo una especie de banda u orquesta que lee e interpreta arreglos clásicos o imitaciones de los clásicos. Yo traté de buscar una manera que permita que tanto los lectores como los solistas estén bien aprovechados, y que la improvisación fluya desde y hacia las partes escritas con la mayor naturalidad posible.

—¿Tenés en mente a los músicos con los que vas a tocar o imaginás una formación dada para la cual te ponés a componer?

—Siempre tengo en mente a los músicos para los que escribo, especialmente cuando el grupo es chico. En este caso particular, se trata de una orquesta compuesta con la formación de *Big Band* típica. Al no conocer a todos, escribo un par de arreglos/composiciones para comenzar y, en la medida que comiencen los ensayos, iré conociendo más de cerca las virtudes de cada músico. Por ahora me estoy guiando en gran medida por las apreciaciones de su director, el saxofonista Julio Kobryn.

—Generalmente, cuando se piensa en *Big Bands* contemporáneas, las referencias suelen ser las mismas: Charles Mingus, Gil Evans y, últimamente, Maria Schneider, que fue alumna de Evans. ¿Qué pasa con otros modelos de *big band*? Me gustaría darte unos nombres y que me hables de las *Big Bands* de esos músicos. Empiezo con Sun Ra, Don Ellis o Gunther Schuller. ¿Hay alguna diferencia respecto de las mencionadas antes? ¿Cuál?

—Esas que nombrás son muy diferentes entre sí. Sun Ra tiene un *approach* muy improvisatorio con su orquesta, muy parecido al de la última época de Gil Evans y, quizás, al de Duke Ellington. Lo de Don Ellis es muy tradicional con respecto al sonido de *Big Band*, quizás un poco pretencioso, pero me parece que nada nuevo a nivel de la orquestación o uso de los músicos, porque, básicamente, los limita a tocar lo que está escrito y a hacer solos. De Schuller no conozco nada de *Big Band*, sólo de orquesta y ensambles mixtos. Tené en cuenta que la formación de *Big Band* es más bien 4 ó 5 trompetas —que doblan o no con fliscorno—, 5 saxos —2 altos, 2

tenores y un barítono, que pueden o no doblar con clarinetes y flautas o saxo soprano—, y 3 ó 4 trombones. A esto quizás se le agrega algún corno francés o tuba.. Desde ya, sumémosle la sección rítmica.

—Te agrego a las que mencionamos las *Big Bands* de Toshiko Akiyoshi / Lew Tabackin y las de Carla Bley. ¿Te parece que agregaron algo? ¿Y las *Big Bands* europeas, como la *Orchestra Nationale de Jazz* de los franceses o la *Viena Art Orchestra*?

—A la orquesta de Tabackin y Akiyoshi la escuché muy poco, y me parece que es más o menos *standard*. Lo que hace Carla Bley me gusta, pero me gustan más sus grupos más chicos; por ejemplo, los octetos. Ella realmente sabe usar la capacidad improvisatoria de sus músicos. Las bandas europeas que nombrás las he escuchado muy poco, pero no me parece que sean de gran peso en el desarrollo de esta música. Igual, la *Big Band* no es ni de cerca mi especialidad, así que no sé de cuánto vale mi opinión.

—¿Te interesa el trabajo que está haciendo Mariano Otero con su orquesta? Si sí, ¿por qué? Si no, ¿por qué no? ¿Cuáles serían las principales diferencias entre el modelo que él propone y el que vos estás queriendo plasmar con la *Santa Fe Jazz Ensemble*?

—El trabajo de Mariano es muy bueno a nivel escritura e interpretación: ahí están algunos de los mejores músicos de jazz del país. Me parece que es muy importante que comencemos a tocar música original con ensambles más numerosos.

—¿Cuáles son las principales diferencias entre tu manera de trabajar y la de Mariano?

—Hay dos diferencias grandes entre lo de Mariano y lo mío, mas allá de que, en general, los dos escribimos distinto: él trabaja con unos 13 músicos; vale decir, un grupo más chico que una *Big Band*, lo que le permite otro tipo de flexibilidad. Además escribe para gente con la que puede ensayar mucho y probar más cosas. Mi escritura para la orquesta de Rosario es más segura, ya que yo no tengo mucho contacto con los músicos, los ensayos serán sólo para este festival, y la orquesta es una mezcla de profesionales y estudiantes.



Del 4 al 11 de noviembre

El X Festival de Jazz Rosario Santiago Grande Castelli tendrá esta vez un inconfundible sabor, y sonido, de gran orquesta. En el teatro La Comedia, el sábado 4, abrirá el encuentro La Big Band de Acá. Unos días después, el viernes 10, en el Teatro Príncipe de Asturias, se presentará la Orquesta de Jazz + Jodos, dirigida por Julio Kobryn, y el sábado 11, en el mismo lugar, la Otero Orquesta, dirigida por el gran contrabajista porteño Mariano Otero.

El programa del festival se completará con las actuaciones de Franco Fontanarrosa, Santa Fe Latin Jazz, Eduardo Di Melfi Cuarteto, Dúo Olivera-Lúquez, In expert Walk Machine, Mocsha Trío, Ruggeri-Palena Jazz Trío, Cinegraf, Cuarteto de Saxos de Rosario, Michelini Grupo, Paula Schocrón Trío, Chivo González, Daniel Corzo, Muta Sapo, y El Umbral.

—Antes hablabas de que con Mariano estaban tocando algunos de los mejores músicos de jazz del país. ¿Qué pasó, en tu opinión, para que el género esté viviendo el buen momento que vive en la Argentina? ¿Cuánto influye en esto la labor pedagógica que hubo en los últimos años?

—Pasaron muchas cosas: los buenos músicos de la generación que ahora tiene entre 40 y 50 años tocaron durante fines de la década de 1980 y principios de los años noventa muy buena música, cosa que inspiró a la generación siguiente, que es la mía. Además de eso, muchos de ellos (Taveira, Merlo, Lastra, Norris) son grandes docentes. Luego, con el cambio 1 a 1 llegó mucha información, y algunos pudimos viajar para estudiar afuera. Inspirados por



esta gente que ya estaba tocando, comenzamos a tocar con ellos y a mejorar como músicos. Algunos de los de mi generación —que es la que anda alrededor de los 30 años— parece que somos bastante efectivos como docentes. Esa continuidad de generaciones con una estética más moderna, gran respeto por la tradición y muchas ganas de tocar y enseñar bien, hace posible la aparición de una tercera generación de muy buenos músicos. Una característica de este momento es que en estos grupos nuevos se mezcla mucha gente de distintas edades, cosa que por un tiempo fue rara.

—¿Cuánto tiempo le dedicás a la enseñanza?

—A la enseñanza le dedico mucho tiempo. Te diría que 50 y 50.

—¿Te gusta enseñar?

—Me gusta mucho enseñar, y esto me permite tocar y escribir sólo la música que me gusta y que significa algo para mí. Me parece que la pata pedagógica es muy importante para generar una continuidad de músicos, y por esa razón comenzamos un proyecto que yo coordino en el Conservatorio Superior Manuel de Falla, que es una Tecnicatura en Jazz. Muchos de los mejores músicos y docentes de jazz están en este proyecto, y me parece que va a ser muy saludable para la ciudad de Buenos Aires. ■

Francisco Gandolfo: el regocijo de las musas



D.G.Helder, prologuista de la reedición de los tres primeros libros de poemas del fundador de el lagrimal trifurca pone en valor una obra excepcional, antipoética y sin embargo lírica, en la que se destacan el humor y una extraña musicalidad, armada a partir de un verso libre condicionado por los metros clásicos españoles

NORA AVARO

En 1968, a los 46 años, Francisco Gandolfo publicó *Mitos*, su primer libro, en su propia imprenta La Familia, de la calle Ocampo 1812. Ese mismo año, fundó *el lagrimal trifurca*, una revista que resultaría central en la renovación poética nacional de los 70; y tiempo después, con su colección de libros y plaquetas *El Búho Encantado*, se convirtió en uno de los editores de poesía más importantes del país. Con *Mitos*, y en el marco de una intensa actividad editorial, ella misma hoy mítica, Gandolfo dio inicio a una obra que desde el vamos se pregona como “diferente”, y que con sus dos libros posteriores, *El sicópata*, de 1974, y *Poemas joviales*, de 1977, ratificó su diferencia. Antipoética pero lírica, humorística pero seria, coloquial pero ilustrada, política pero festiva, la poesía de Gandolfo, sin grandes variaciones en los temas (en última instancia se trata siempre del amor o de la muerte), trastoca radicalmente el tratamiento grave que suele identificarlos, para imponer, en su lugar, la jovialidad, el entusiasmo y, al decir del poeta, “el regocijo de las musas”.

Con prólogo del poeta y ensayista D. G. Helder, a quien entrevistamos aquí, la Editorial Municipal de Rosario ha reunido en *Versos para despejar la mente*, que se presentará en la Sala de Conferencias del Parque de España el viernes 13 de octubre, los tres

primeros libros de Francisco Gandolfo, un verdadero dispositivo de ritmos y asuntos que procesa ejemplarmente los rasgos distintivos de una poesía excepcional.

—*En un par de oportunidades vos te ocupaste de señalar ciertas características de la poesía rosarina de los años 70, de la que la obra de Francisco Gandolfo sería, con sus singularidades, claro está, uno de los mayores ejemplos. En una virtual historia de lo que llamás, en el prólogo de este libro, la “poesía rosarino-argentina” subrayaste el papel vanguardista del grupo. ¿Podrías precisar esa decisiva homologación de la literatura local con el ámbito mayúsculo de la literatura nacional?*

—Es una fórmula de circunstancia; generalmente me apoyo en ese tipo de fórmulas para completar una idea, darle un matiz ilustrativo a una frase, y hay que entenderlas con humor, porque no creo que haya una esencia rosarina, ni siquiera un corpus de rasgos poéticos particulares, que se puedan aplicar a la poesía de Francisco Gandolfo, Jorge Isaías, Osvaldo Aguirre u otro poeta de Rosario; sin embargo, por razones materiales, residenciales, de relaciones sociales y de circulación de los textos y las personas, tanto Gandolfo como Isaías y Aguirre, ninguno de los cuales nació en Rosario, son tenidos por poetas de Rosario,

independientemente del anclaje histórico y geográfico de sus poemas, que en el caso de Isaías o Aguirre tienen en general más que ver con la zona-núcleo agropecuaria que con la ciudad-puerto. Gandolfo, por su parte, nació y se crió en Córdoba y tuvo una etapa formativa en San Rafael, Mendoza, antes de radicarse definitivamente en Rosario en el 48. Pero incluso la perspectiva desde la que se remonta autobiográficamente a su infancia y adolescencia tiene las marcas de la vida en una ciudad como Rosario. En el prólogo hago referencia a una encuesta del 82 donde Gandolfo dice que en los 70 vendió 400 ejemplares de *El sicópata* en Rosario y apenas 40 en Buenos Aires; esa proporción es la que se refleja en mi denominación del panorama rosarino-argentino donde debe ubicarse a Gandolfo. En el prólogo también hago ver que los rasgos de la poesía rosarina apuntados por Eduardo D'Anna en un artículo de 1980, sin dejar de ser acertados, coinciden totalmente con los apuntados por Enrique Lihn para describir lo esencial de la antipoesía de Nicanor Parra, que además podrían aplicarse a la poesía de dos poetas coloquiales, netamente porteños por sus referencias, como son Luis Luchi o Manrique Fernández Moreno, que por lo demás tienen muchos puntos en común con la poesía de Gandolfo.

—En esa línea ¿cuáles son, y respecto de qué tradición, los rasgos modernizadores centrales de la poética de Gandolfo?

—Francisco Gandolfo terminó de delinear su estilo personal en el contexto de la producción de otros poetas de Rosario de los 70, a la mayoría de los cuales les llevaba más de veinticinco años. Me refiero sobre todo a Hugo Diz, D'Anna, Samuel Wolpin y su hijo, Elvio Gandolfo, con quienes hacía *el lagrimal trifurca*, y a los poetas de la otra revista “hermana”, *La Cachimba*, o sea Jorge Isaías, Alejandro Pidello y Guillermo Colussi. Toda esta promoción de poetas se recorta contra una anterior, de características muy diferentes, en la que cabría mencionar a Hugo Padeletti, Aldo Oliva, Rubén Sevlever y Rafael Ielpi, quienes aparecen en una foto de conjunto en la *Poesía completa* de Oliva. Estos poetas de los 50-60 estaban vinculados a los poetas de Santa Fe (Hugo Gola, Juan José Saer, etc.) y a los de la revista *Poesía Buenos Aires*. En cuanto a los poetas de *el lagrimal*, Elvio Gandolfo dice —en el



dossier que sacamos sobre la revista en el *Diario de Poesía* en el 86— que ellos sentían un cierto rechazo por la poesía argentina en general, y que más bien se les dio orientar sus búsquedas de cara a los modelos de la poesía actual brasileña, nicaragüense y chilena. Francisco Gandolfo parte de un postmodernismo tardío, provinciano y de sesgo hispánico practicado en San Rafael en los años 40, pero las lecturas de *Residencia en la tierra* de Neruda y sobre todo *Trilce* de Vallejo, ya instalado en Rosario, lo convierten, podríamos decir, a la poesía moderna. Sin embargo, el humor característico de los “versos para despejar la mente” de Gandolfo tiene sus claros referentes en la prosa de Borges y sobre todo en la antipoesía de Nicanor Parra.

—¿Cómo puede caracterizarse, entonces, el humor de esta obra y hasta dónde depende de una concepción poética antilírica? Y ese antilirismo ¿guarda vínculos básicos con la prosa? Tal como lo contás en tu prólogo, Gandolfo pretendió prosificar su obra poética y fracasó; supongo que



su verso, libre y todo, resistía este tipo de modulación, pero aun así el “prosaísmo” le da un tono general, y muy distintivo, a sus versos, ¿no?

—Más que antilírico, Gandolfo sería antipoético. Pero estas también son denominaciones en las que conviene apoyarse y seguir de largo, o girar hacia otro lado. En la poesía de Gandolfo el elemento musical, o sea lírico, que tiende al canto, se somete a un proceso de adaptación a un tipo de sintaxis que remite más bien a la prosa y al habla. Por ejemplo: “Ahora que pagué todas mis deudas/ escribiré un poema”, arranca un poema de *El sicópata*; se trata de un par de versos libres, ya que el poema carece de esquema de rima y de un patrón

métrico unificante; sin embargo, en sí mismos, zonalmente, son un endecasílabo seguido de un heptasílabo, combinación métrica reproducida plurisecularmente por miles de poetas de habla española desde Garcilaso y Boscán. El verso libre de Gandolfo y su entonación coloquial, como intento mostrar en el prólogo, nunca se apartan del todo de la métrica tradicional, arrimándose unas veces a un patrón endecasílabo y otras veces a uno octosílabo. Aunque maneje un tipo de fraseo más bien coloquial, y su línea de referentes sólo admita la de la poesía tradicional en clave paródica, Gandolfo se refiere insistentemente a su “vocación lírica”, o como fabula en un raptó bucólico el personaje sicópata alter ego de Gandolfo: “Al solo efecto de tocar la flauta nací”. El tema de la música, como figura y como ideal, es relevante en toda su obra. No conozco su proyecto de pasar a prosa todos sus poemas, así que no puedo hablar, pero él mismo le dio de baja después de, como dice en una carta, darse la cabeza contra



la pared. Las prosas breves de *Presencia del secreto*, de 1987, son muy despejadas y sencillas, no tienen nada que ver con Borges; la experiencia de lectura de Borges, junto a la de Parra, y antes la de Neruda y Vallejo, terminó de orientar a Gandolfo hacia un tipo de escritura moderna y circunstanciada, con las marcas digamos de un tiempo y una zona lingüística determinados.

—Entre los elementos que caracterizan ese “lirismo antipoético”, tal como lo describís prosódicamente, está el humor como tópico y entonación ¿no? Insisto entonces: ¿se trata de un modo humorístico de frecuentar los motivos poéticos más tradicionales (el amor, la muerte, la poesía como ascesis, etc)? ¿Podrías describir ese tipo de humor?

—A Gandolfo le gusta compararse con Buster Keaton. “Como ven/ soy serio como Buster Keaton” dice en uno de los poemas joviales: “tenemos que convencernos/ de que el buen humor es honorable/ como la solemnidad”. La estrategia básica de Gandolfo, como la de Buster Keaton, consiste en hacer su gracia mostrándose serio, provocar la risa pero con rostro impasible, a cara de palo. En las cartas, en las entrevistas, en los poemas mismos, se guarda muy bien de que su noción del humor no excluya sino que incluya lo serio. Su fórmula sería “el humor tomado en serio”. En los poemas esto se traduce de diversas maneras, a veces adopta la forma de un epigrama satírico, a veces de una caricatura de algún personaje o de ciertos comportamientos sociales, cuando no

directamente adopta la forma de un chiste. Pero incluso cuando el tema de su poesía es más bien solemne, como en *Plenitud del mito*, de 1982, o *Presencia del secreto*, Gandolfo mantiene su tono humorístico como actitud filosófica, política y moral, como medio simbólico y fisiológico de contrarrestar y mantener a raya las presiones de la vida en sociedad. Su jovialidad, al menos en las proposiciones que aparecen en sus poemas, vendría a ser un remedio para todos los males, afectivos, físicos, síquicos, económicos, etc.

—Vos señalás en los poemas de Gandolfo la presencia de un sistema narrativo (supongo que esa característica debe haber estado en la base de su intención de prosificarlos) y, en ese sistema, la creación de un personaje que va adoptando diversas formas de libro a libro: el mitógrafo, el psicópata, el poeta jovial. Y por otro lado marcás el trabajo con una materia plenamente autobiográfica, multiprocesada en los poemas, ¿podrías indicar algún punto central en este proceso que va desde la experiencia personal hasta llegar a su culminación en personaje? Pregunto esto porque los poemas parecen operar fuertemente tanto contra la identificación directa como contra los procedimientos y motivos del realismo; aunque ¿esto es así?

—Pareciera que Gandolfo, en su mito personal, hubiera enmarcado su proyecto en un doble horizonte de frustraciones. Frustraciones productivas, visto los resultados. Por un lado, en el origen está la música; Gandolfo en todas las entrevistas dice que al principio se sintió atraído por la música, se

lamenta de no haber sido músico, no haber podido dedicarse a la más abstracta y sublime de las artes. Concretamente empezó a estudiar violín, pero se dio cuenta de que no tenía pasta, o que no tenía tiempo ni recursos para moldear esa pasta, porque debió empezar a trabajar desde muy chico. La poesía surge —siempre según la propia visión retrospectiva de Gandolfo— como una alternativa a esa inquietud juvenil que se inclinaba por la música en particular y por las artes en general. Y en el horizonte opuesto está la frustración, mucho más concreta, de no haber conseguido dar forma a un proyecto narrativo en prosa. Parece que, además del experimento de pasar a prosa sus poemas, Gandolfo escribió cuentos, pero esos cuentos presumiblemente no superaron la instancia crítica de la lectura de otros pares que lo orientaban, especialmente su hijo Elvio y, epistolarmente, el escritor uruguayo Mario Levrero. En una versión de *Mitos* previa a la publicada en 1968, se puede ver que el elemento narrativo, la narratividad como cualidad estructurante del poema, es algo que se va desarrollando de a poco, como si Gandolfo lo fuera percibiendo y puliendo en el trabajo mismo de corrección y refundición de los poemas, que finalmente adoptaron la forma de mitos, es decir cuentos, narraciones breves en tercera persona omnisciente, con personajes, acción y diálogos, pero en verso. Este esquema de los mitos varía sustancialmente al pasar a la primera persona en *El sicópata* y concentrarse en la acción del protagonista-narrador. En *Poemas joviales* se mantiene la primera persona, pero el dispositivo de los tiempos verbales gira su eje del pretérito imperfecto al presente del indicativo, lo que da como efecto que la primera persona adopte menos la modalidad de un personaje narrador que la de un yo poético; es como si el poeta jovial representara la última fase de la metamorfosis del sicópata. Respecto a lo de la identificación de estos personajes o primeras personas con una imagen del autor, los poemas están llenos de signos más o menos evidentes. En primera y última instancia, Gandolfo siempre se remite a una instancia autobiográfica, como queda más que claro superponiendo imaginariamente el texto completo de su obra poética y el texto completo de sus respuestas a las entrevistas y cuestionarios. 



Viernes 13 de octubre

Francisco Gandolfo nació en Hernando, provincia de Córdoba, en 1921. Vive en Rosario desde 1948. Publicó los libros de poemas *Mitos*, de 1968, *Poemas joviales*, de 1974, *El sicópata*, de 1977, *El sueño de los pronombres*, de 1980, *Plenitud del Mito*, de 1982, *Presencia del secreto*, de 1987, *Las cartas y el espía*, de 1992, y *El búho encantado*, de 2005. *Versos para despejar la mente*, publicado por la Editorial Municipal de Rosario, incluye los tres primeros libros, fue prologado por D.G.Helder y se presentará el viernes 13 de octubre a las 20 en la Sala de Conferencias de CCPE/AECI, en el marco de la decimocuarta edición del Festival Internacional de Poesía, que se inaugurará cinco días más tarde en Centro Cultural Bernardino Rivadavia.

Los poemas que aquí se publican, pertenecientes a esos tres primeros libros, fueron seleccionados especialmente por D.G.Helder. El relato “Poda siniestra” se publica por primera vez.

FRANCISCO GANDOLFO

Versos para despejar la mente



Mito del rechazo

De niño,
los borrachos italianos
desaforaban la noche americana
cantando a toda voz
“Las campanas de San Justo”.

Adulto ya,
una jovencita con voz de madre
o madre con voz de niña
lo invitó por radio
a comer la bañacauda en Turín
y aceptando
tomó un barco en Buenos Aires
cruzó el océano
y se abrazó con ella en Génova.

Tenía cara de novia
pecho de suegra
cintura de prima
cadera de esposa
piernas de tía
trato de amiga
y aire de hermana.

Sintió una emoción semejante
a abrazar a todas ellas
y esperando que la banda
terminara de tocar el himno
agradeció al pueblo la recepción.
En Turín, la familia piemontesa
le había tendido casamiento
pero mezcladas en ella tantas mujeres
se excusó a tiempo.

Entretanto
la baña y el vino
iban de boca en boca
hasta dejar los vientres tensos
y la piel picante.

Después de la fiesta
todos se retrotrajeron
a las cavernas prehistóricas
y ante la proximidad de las fieras
que invadirían la gruta
que custodiaba el mamut,
huyó a orillas del Po
donde a la luz de la luna
una catedral de bronce
brillaba con sonido
y severidad de trompeta.

La primera bocanada de aire
sopló de Francia;
Suiza, Austria y Yugoslavia
mandaron las otras tres
y el Tirreno y el Adriático
su aliento con humedad.
Bajo estas brisas
las campanas de la catedral
tocaron a gloria
y un coro de borrachos en el cielo
lo dejó infantil de asombro.

Cuando voces y badajos cesaron
apareció el director cuyo rostro
era semejante al de Poe.

Entonces el fugitivo
en arrebató de crisis mística
pidió ser admitido
en la orden del templo,
pero se le contestó que por sobrio
se limitara a escuchar.

El sicópata 13

Como pelotari nací lejos
pero tan cerca de donde se pone el sol
que de niño me sirvió de pared el horizonte

en la adolescencia usé mi frente
para impulsar la pelota
contra una chapa de cinc

de la chapa subía un vapor melodioso
condensándose en las alturas

del esfuerzo frontal
me creció una gran melena
de pensamientos raros

cuando el temporal tocaba su ocarina taciturna
llegué bajo la llovizna a un frontón
en medio de la pampa

los tres que me esperaban
me saludaron con ternura
de amistad antigua

el sol dejó de pertenecer a su sistema

la tierra era alumbrada
por el resplandor de las nubes
que llenaban el espacio

cesó la gravedad

el frontón ascendió entre las nubes
como aerolito apacible
y los cuatro amigos iniciamos
un partido atemporal.



El sicópata 19

*Cuando llegué a primer violín
visité mis antepasados*

*el esfuerzo por ser libre
y una potente nostalgia irracional
me elevaron al turquesa
que enmarcaban nubes blancas
distantiadas del sol*

*mis antepasados suspendieron
su música barroca
y escucharon la mía con recelo
sentados en los cirros*

*censores de novedad terrestre
en el intervalo del concierto
me preguntaron
cómo pude llegar abí en pantalones*

*les respondí que me elevé por refracción
de los rayos oblicuos del poniente*

*como esto no los convenció
traté de hacerles entender que la nostalgia
fue el impulso motriz de este fenómeno*

nostalgia de qué me preguntaron

*en medio de mi explicación estructural
me interrumpieron irritados
pidiéndome que callase
y les siguiese tocando mi instrumento*

*entonces los insulté con mi violín
e irritado como ellos regresé a la tierra.*

El sicópata 28

a Juanele

*Ahora que pagué todas mis deudas
escribiré un poema*

*mi alma liberada asciende
como el humo de un cigarro
hasta el bosque donde vive
mi amigo el poeta Lu*

*su espíritu mundial
se esparce como aire en el planeta*

*entre sus discípulos me encuentro
arrimando mi oreja
al canto de su voz*

*nos descubre que la zarza
en su máxima atracción hermafrodita
arde de amor
como ante Moisés en el desierto*

*la savia de sus árboles
circula al ritmo del pájaro que canta
y sus gatos reciben con quietud extática
los rayos estelares más lejanos*

*él calza una gorrita
cuyo broche desprendido
detecta esos fenómenos*

*el brillo metálico del broche
enfoca el occipucio de una mosca
y refleja en un espejo
el mundo multiplicado
por el panal de su visión*

*nosotros estrechamos el círculo
comprobando lo que dice
admirados frente al ser que posee
el secreto primario de la esfera*

*“todo átomo es centro universal
y amor su exaltación eléctrica”
nos dice abrochándose la gorra*

*luego con un palo
nos señala en el suelo el camino
que nos conduce al centro
de la paciencia ardiente.*

El sicópata 25

*Versos para despejar la mente
de los que no entienden poesía*

*ésta se escribe con letras de perejil
y zanahorias crujientes
del jardín de Alá*

*medita con su cerebro al aire
como un hermoso repollo*

*ama la manija azul
del organito que no sabe
por qué produce nostalgia*

*el amigo con cara de compás binario
a las mujeres sin cálculos en el corazón
a la comida compartida en tribu
a la enfermedad que nos purifica
y al dolor que refuerza la alegría*

*le gusta la cárcel para liberarse
la pobreza para enriquecerse
la castidad y la fornicación*

*son sus platos fuertes
la sabiduría y la ignorancia
la ingenuidad y la ciencia
y el perejil-zanahoria*

*pero como la música
llega o no llega a la persona
sin explicación*

*el que tenga oídos para pensar
que entienda.*

El sicópata 34

Al sólo efecto de tocar la flauta nací

*toco en manifestaciones
bailes de juventud
y parvas campesinas*

*sobre éstas
en el aire amarillo del otoño
mis notas se deslizan
con amables ondulaciones*

*a mi alrededor los campesinos
giran en amplias ruedas
la danza del tractor*

*en los bailables de invierno
mis temas variados como cristales de nieve
enardecen de entusiasmo los cuerpos juveniles
que danzan con la cabeza radiante como girasol*

*en las grandes concentraciones humanas
de primavera y verano
los sonos de mi flauta se entregan
al dogmatismo masivo*

*televidentes
católicos y comunistas
budistas y musulmanes
se disputan la ingenua droga
que les inyecto al oído*

*ella no está reñida con el materialismo
ni con la variada mística*

*conmueve como la lira de Orfeo
suspendiendo el curso de los ríos
y arrastrando en la corriente de sus notas
piedras y árboles
animales y espíritu.*

Danzarín de moda

*Mi camisa color frambuesa
y mi pantalón a cuadritos
me libraron de la melancolía
y la nostalgia
alegrándome y alegrando a los demás
cuando danzo al aire libre*

*noté que hasta Dios
me miraba de reojo
porque no es indiferente
a lo vistoso del arte y de la moda*

*tengamos presente
que del iris de sus ojos
azules como el aire
parte el prisma de la luz
que embellece el mundo*

*y que la creación es un verso
escrito por el dedo
de su cerebro electrónico
en la tela del espacio*

*tela de donde extraje
el corte de mi camisa
y de mi pantalón turquesa
cuadrulado a rayitas lilas*

*fue a través del vacío que produce
al cortar el espacio
que Dios me vio danzar sobre el césped
de parques y paseos
y me hizo actuar en su club
extasiado ante mi ballet
porque yo danzaba en éxtasis en su presencia*

*esto ocurrió en mi adolescencia
y no sé cómo hizo para llevarme a su pueblo
a mayor velocidad que la luz
sin inconvenientes físicos,
antes que los aviones
superasen la barrera del sonido
y las naves espaciales
se librasen de la gravedad terrestre.*

Sobre la solemnidad

Me gustaría guardar la compostura

*moverme solamente para contestar
preguntas de curiosos
haciendo girar mi sillón a rulemanes
frente a las cámaras de televisión*

*viajar de piernas cruzadas
en la popa de mi yate
meditando ante la espuma de su estela
y verme en los diarios fotografiado así*

*obtener un premio nacional
de carácter vitalicio
que asegure mi consagración
una calle o plazoleta con mi nombre
mi busto en el jardín de los poetas
mi escritorio en un museo*

*ser autor obligado en los colegios
comentado por críticos honorables
reconocido por amas del hogar*

*todo esto se me escurre de las manos
por divertirme y divertir a los demás*

*giros de danza juegos de lenguaje
facilitados por chicos y chicas que me quieren
entran con amor y juventud
en mi verso adolescente*

*rondan conmigo
alrededor del sol como la tierra
celebrando la alegría de vivir
sobre la solemnidad de la muerte.*



FRANCISCO GANDOLFO

Poda siniestra

Le compré Bicornio a un cosaco que decidió abandonar el circo. Le puse ese nombre porque tiene las orejas rígidas como cuernos. Acabo de ensillarlo en el fondo del patio, salimos a trote levantado y entramos al Parque Independencia por Balcarce y 27 de Febrero. Cruzamos Bulevar Oroño, orillamos el hipódromo frente a la cancha de Ñuls y al frenar en un semáforo de Ovidio Lagos, Bicornio resbala en sus patas traseras pero se incorpora de inmediato y mantiene su prestancia, porque es un caballo educado a la alta escuela.

Alcanzamos el Bulevar Avellaneda, nos elevamos por su viaducto y no paramos hasta llegar a Avenida Génova, frente a la cancha de Rosario Central y enderezamos hacia el Parque Alem. Luego cruzamos el arroyo Ludueña, subimos por Martín Fierro hasta la obsoleta usina Sorrento con su chimenea de otro siglo y nos encontramos con la cancha de nuestro club favorito: Argentino, donde los sábados por la tarde podemos ver buenos y pacíficos partidos. Desde aquí se nos hace muy larga la vuelta. Pasamos frente al chalet del director del Museo, por la casa del Historietista y finalmente alcanzamos Plaza España y llegamos al Monumento Nacional a la Bandera, donde descansamos. Consigo agua y pasto para Bicornio y pido un reserva tinto y comida para mí.

Ya repuestos, seguimos orillando el Paraná por Avenida Belgrano hasta el Bulevar 27 de Febrero, subiendo hasta alcanzar la bella estación ferroviaria de estilo francés, abandonada, y detrás de ésta, la cancha de Central Córdoba, bien llamada Gabino Sosa en homenaje a su más famoso jugador. Doblamos por San Martín, pasamos frente al chalet de la Escritora y después entretejemos calles de esa zona sur, entre Oroño, Arijón, Uriburu y San Martín.

Aquí fue nuestro sufrimiento ecológico, porque creo que hasta Bicornio lo sufrió. Vimos muchos árboles asesinados de tal manera ante la insensibilidad de varias intendencias, que su savia, cuando el árbol no se seca, sigue subiendo por el tronco y al no encontrar sus ramas, desarrollan monstruosos muñones negros como el alma de sus podadores. ■



Una ciudad un festival y un poema

ALEJANDRO RUBIO



Nunca me encandilaron las luces de las ciudades legendarias. París, Roma, Londres, Berlín, Nueva York son para mí lugares comunes del cine y la literatura, construcciones de cultura (“la cultura de tus caricaturas”, dice Martín Gambarotta) cubiertas de una capa de azúcar negro que hace muy difícil encontrarse con la materialidad desnuda de unos edificios y una población que prometerían alguna verdad. Esta experiencia de la elite tercermundista fue retratada por el poeta chileno Enrique Lihn en *Poesía de paso* y *La orquesta de cristal*, un libro en verso y un libro en prosa, porque todo hay que decirlo dos veces: lo visto en un espejo oscuro, las ciudades mentales que desplazan a las ciudades reales.

En cambio, no me pasa lo mismo con las urbes, pequeñas, grandes o medianas, de lo que llamamos en Buenos Aires, muy en general y con un dejo perdonavidas, “del interior”. Lamento no haber hecho la ritual experiencia de mochilero a los veinte años, no haber recorrido las rutas argentinas aquilatando pequeñas diferencias, el espacio infinito que se abre entre dos cosas cercanas. Mi imaginación recolecta perfiles fragmentarios que despiertan el deseo de la totalidad, como esas diversas alturas de piernas vistas desde un ascensor, a través de la puerta de rejas, que en un poema de Leónidas Lamborghini perturbaban la cabeza del adicto. Me prometo viajar y nunca viajo. Todos esos perfiles van a sedimentarse a un fondo fantástico que designa lo que quiero decir cuando digo “Argentina”. Argentina, entonces, es un sueño de sombras y contornos a medio abstraer que me prohíbe que lo identifique con el lugar donde habito, el hipertrofiado cráneo de Goliat.

Rosario, antes de mi primera y única visita, estaba para mí a mitad de camino entre las ciudades legendarias y las ciudades del interior. Estaba corrompida por la cultura, ya que conozco a un par de poetas rosarinos residentes en Buenos Aires y me formé leyendo poemas dedicados a la ciudad, o que sólo podían haber sido escritos desde esa ciudad, escritos por Rafael Bielsa, Oscar Taborda y Daniel García Helder. En mi mapa personal de la poesía argentina contemporánea, existía una línea pampeana y fluvial que incluía a Buenos Aires, Bahía Blanca y Rosario, con sus canales de comunicación a través de libritos

prestados por Helder. Por lo tanto: Rosario, ciudad cultural, faro de mi poética. Al mismo tiempo, es innegable que Rosario es una ciudad argentina, no europea o norteamericana, lo que forzaba a su cultura a descender de cualquier cielo virtual y a aterrizar en el hondo bajo fondo donde el barro se subleva y donde la gente como yo camina y medra. Rosario quedaba instituida, por un lado, como productora de libros de versos, y por otro como mojón de mi país imaginario. Así, hasta que Hugo Diz me envía una invitación, a mediados del 2003, al archiconocido Festival Internacional de Poesía.

En las primeras horas de la tarde de un fresco día de primavera de ese mismo año estoy en el andén de Retiro y trato de distinguir entre los que esperan el micro a alguno con cara de poeta, pero fracaso. Repaso en mi cabeza los datos juntados aquí y allá sobre la ciudad: la Chicago argentina, centro de la prostitución, *el lagrimal trifurca*, discutida en un momento como capital de la Confederación, cuna de Alberto Olmedo, fuerte baluarte peronista, por lo menos tradicionalmente. Pero esos datos no adquieren carnadura de imágenes como sí las adquieren algunos versos de dos poetas rosarinos que tuvieron la mala idea de llamarse a sí mismos “objetivistas”. Esas imágenes transmiten una sensación de ciudad a mitad de camino entre lo rural y lo urbano, entre el vaciadero de desperdicios y la naturaleza del río y la pampa. Como conozco a los poetas y sé de su costumbre de exagerar, ya sea inferiorizando o sublimando, no doy demasiado crédito a esas imágenes, pero sí retengo un sentimiento: los habitantes de Rosario padecen la impresión de que su ciudad, otrora pujante y agresiva, ha entrado hace un número indeterminado de años en un lento declive. Están muy alertas a las señales de ese declive, que por otra parte se notan por todos lados.

No hablaré del viaje en micro por la autopista ni del paisaje por las ventanillas ni de los hábitos y conductas observadas entre los sujetos contenidos en el interior del vehículo; para eso remito al lector al libro *Ómnibus*, de Elvio E. Gandolfo, recientemente aparecido. El único dato que quiero apuntar es que en San Nicolás (creo, es mi primer viaje por esta autopista) sube una muchacha muy bonita que después me volveré a encontrar en el Festival como poeta invitada. No me hará mucho caso y resultará ser una mala poeta; juro que la primera cláusula no está en relación causal con la segunda.

Cuando el micro abandona la autopista, se mete por una zona periférica de casas de ladrillo sin revocar y techo de chapa: un barrio pobre que no llega a villa, hasta donde puedo ver. Las calles están casi completamente vacías, a no ser por un sinnúmero de perros que ven pasar el micro y ni siquiera ladran. Algún chico en bicicleta pone la parte de interés humano. Alguna señora gorda vuelve del almacén con una bolsa de compras que no parece repleta. Luego el vehículo da unas vueltas por una zona mejor urbanizada, pero que no merece el santo de nombre de “barrio de clase media”,

Alejandro Rubio

Nació en Buenos Aires en 1967. Publicó seis libros de poemas: *Personajes hablándole a la pared*, de 1994, *Música mala*, de 1997, *Metal pesado*, de 1999, *Prosas cortas*, de 2003, *Novela elegíaca en cuatro tomos: tomo uno*, de 2004, *Rosario*, de 2005, y *Foucault*, de 2006, y uno de prosa: *Autobiografía podrida*, de 2004. En 2003 participó como invitado en el Festival Internacional de Poesía de Rosario.

Una ciudad un festival y un poema



hasta que entra a la Terminal. La Terminal es mucho más pequeña y mucho menos caótica que Retiro; no existe, en los rostros de los que esperan salir de la ciudad, ese aire mezcla de fastidio y leve ansiedad que se puede notar en Buenos Aires. Tomo un taxi e indico el Hotel República, en la calle San Lorenzo. Le pregunto al chofer qué zona es ésta. El centro, me dice, bah, la costa, el centro geográfico queda mucho más lejos, es como en Buenos Aires. Avanzamos, ahora sí, por la zona dominada por la clase media, con ese tenor de pizpireta atención a las apariencias que tienen las casas, los edificios, los negocios y los paseantes en barrios porteños como Caballito. Cuando llego al hotel, uno de cuatro estrellas en el cual la noche sale 80 pesos, donde compartiré la habitación con otro poeta de Buenos Aires, amigo de la gente de *el lagrimal trifurca*, al registrarme, una señorita de aspecto tímido y muy simpática me pregunta si vengo para el Festival. Ante mi asentimiento, me comunica que en unos minutos se iniciará el evento con discurso de un par de funcionarios y que ella nos llevará a todos los poetas hospedados en el hotel al Centro Cultural Bernardino Rivadavia, que queda “a la vuelta”. Tengo el tiempo justo para subir, aquilatar el carácter digno y limpio de la habitación, dejar el bolso, lavarme un poco la cara y partir hacia el lugar del evento. La docena de poetas marcha detrás de la empleada municipal por la peatonal San Martín, una calle mucho menos concheta que la legendaria Florida, una arteria comercial por la cual la gente pasa con un caminar mucho menos robótico que en la calle porteña antedicha. A las dos cuadras veo aparecer la mole del centro cultural, que parece un engendro procesista similar al Centro Cultural General San Martín, con la misma fachada ciega y carcelaria y el mismo interior frío e inhabitable. Cuando entro en la antesala me sale al paso, cual un ángel, el lírico bahiense Sergio Raimondi, con quien nos abrazamos cálidamente, porque siempre hay que tener en cuenta que los poetas somos tipos muy afectuosos. Raimondi me comunica su desinterés por el acto oficial, desinterés que comparto, y propone que rajemos a tomar una cerveza y caminar. Huimos antiprotocolarmente y nos metemos por una calle lateral a buscar un bar. Encontramos uno pequeño, con mucha madera, decorado según

la mirada moderna de lo que alguna vez fue popular, y durante un par de horas charlamos de libros y conocidos en común. Entonces suena la frase mágica: “Vamos a caminar por la costa”.

Es la primera vez que veo el Paraná de noche y mediatamente, es decir, mediado por la impresión de vastedad e indeterminación que provoca un río de noche, me viene a la memoria ese fragmento de *Nadie nada nunca*, de Saer, el del nadador maratonista que nada de noche por el Paraná; y más que el contenido de ese fragmento, me viene a la memoria la impresión de vastedad e indeterminación, como estar en un río de noche, que me produjo su lectura, a los 19 años, en la terraza soleada de mi casa, a tal punto que tuve que levantar la vista al sol que pegaba y pegaba y quedarme un rato así, calentándome, como si me hubieran inyectado algún tipo de droga. Esta es una típica impresión estética. Cuando estoy saliendo de ella, Raimondi pregunta si conozco el Monumento a la Bandera. No lo conozco y hacia allí caminamos, y a la distancia ya las luces me señalan que se trata de otra cosa que el río, de otra cosa que también es Rosario. Cuando nos encontramos al pie del Monumento, Raimondi empieza a explicarme su alegoría (las cuatro Américas, la llama perenne) y mientras lo escucho por detrás oigo el ruidito de la maquinaria mental que señala el nacimiento de un pensamiento, no puramente estético, sino histórico o político, pero que no puede procesarse a través de un ensayo histórico-político o de un discurso oral, sino sólo a través de un poema. Me conozco y no trato de definir mejor la sensación; es un feto que puede morir o desarrollarse.

Al otro día un genio bancario, Oscar Taborda, ocupa su mañana en llevarnos de paseo por la ciudad, más específicamente por la costa. Taborda nos explica las costumbres de los rosarinos con relación al río, costumbres que en parte podemos ver ante nuestros ojos: los niños, las parejas, la gente pescando o simplemente mirando las islas. Es una mañana nublada y tibia, el río corre algo arremolinado, Taborda nos explica las especies que se pueden pescar. Habla también de la época en que el puerto de Rosario era poderoso, del desastre social que implicó su liquidación por parte de Menem. Política y paisaje se mezclan amistosamente, como cuando nos recuerda ese fragmento de Sarmiento en que el sanjuanino narra su desembarco en Rosario, la precariedad de ese puerto, la áspera barranca que había que subir. Después de intentar cruzar a las islas y no lograrlo —es el destino de los poetas argentinos, cfr. el viaje de José Mármol a través del Cabo de Hornos— Taborda propone mostrarnos uno de los puntos fuertes, a su parecer, de la ciudad, la escultura del Sembrador de Lucio Fontana, en avenida Belgrano. Cuando llegamos ante ella, empieza a explicarnos los pormenores de su instalación, quién era Lucio Fontana, lo que significa en la historia de la plástica argentina esa obra, etc. Carezco de metalenguaje para las artes plásticas, pero en mi ignorancia alcanzo a intuir que en esa figura hay algo que no se corresponde ni con el realismo socialista ni con la peonada feliz de la propaganda de los primeros gobiernos peronistas. El gesto de la



Una ciudad un festival y un poema



cabeza del Sembrador, su ropa, la manera en que se afirman sus piernas, parecen hablar, más que de la pampa gringa o América en general, de una experiencia campesina milenaria, la de la constante fricción, más que con la Naturaleza, con lo imponderable. Lo que el gesto desafiante de la cabeza del Sembrador dice es que no hay que ceder. Es una verdad a la que la vida ciudadana nos ha desacostumbrado. El anfiteatro Humberto de Nito, próxima parada, es el epítome de la vida urbana en común, la familiar, la bonachona, la inocente. Sentados en unas sillas de tela, Taborda nos describe la mecánica y sociología de ese sitio, usado para actos, conciertos, recitales, o simplemente para estar al aire libre tomando mate con la flía. Después de eso paramos a comer en un pizzería auténticamente popular y Taborda nos brinda una detallada biografía del antaño poeta y actual canciller Rafael Bielsa. Luego vamos al Festival.

La primera tarde en el Festival da el tenor de lo que seguirá. Resumiendo: lo que me gusta ya lo conozco y lo que no conozco no me gusta. En un salón amplio y frío, donde predomina entre el público un tipo de señora de más de 50 años severamente vestida, una locutora lee, antes de que cada poeta lea lo suyo, un “arte poética”. Los aplausos son de rigor y el nivel de atención es alto. Da la impresión de que el público participa más en un evento cívico que en una lectura de poesía, donde uno puede aburrirse sin culpa. A la salida vamos, los tres antedichos, más Nora Avaro, más Cecilia Vallina, más Jorge Fondebrider, otro porteño, una persona muy inteligente y culta, ante la que uno tiene la misma sensación que Goethe ante Mme. de Stael: estar de acuerdo con él implica pecar contra el Espíritu Santo, a un bar fronterizo con el Centro Cultural, enorme, moderno y violentamente iluminado, que emplea a las mozas con peor onda de la República Argentina. La conversación se desliza en un momento hacia el Monumento, del que se comenta que fue diseñado por el padre de Beatriz Guido, dato que me produce una profunda impresión, profundizada aún más por el comentario de Fondebrider: “Ese monumento fascista...”. Entonces el feto de la noche anterior pega un salto en su desarrollo: se me aparece el monumento designado por una frase

de una propaganda peronista de la que se burlaban en ese documental ficticio tan sobrevalorado, *Balnearios*: “Bajo el imperio de un pensamiento ejecutivo...” y a eso se adosa la clase de liberalismo que odio, y el tono, el marco, la anécdota de un poema cristalizan. Luego la conversación se desliza hacia Hermes Binner. Por lo que dicen los rosarinos, Binner no es la clase de socialista con un discurso recortado por las expectativas y prejuicios de la clase media universal, como Laporta o Rivas, sino un político bastante bicho, con capacidad de gestionar una ciudad bastante compleja, que en lo peor de la crisis supo crear un sostén asistencial para los sectores más pobres y que ahora administra inteligentemente el dinero de la pampa gringa que se vuelca en la ciudad. Claramente los rosarinos esperan que sea gobernador y, quién sabe, presidente. Después vamos todos a cenar al lugar que invita la organización del Festival, una cantina muy bien puesta a dos cuadras del río, donde Fondebrider, que está muy elocuente, explica la masividad de la cultura de masas que no permite ninguna intervención benigna, como tímidamente sugiere Vallina, y en un momento dado dice la siguiente frase, que se corporiza como un friso ante mis ojos: “Porque yo para lo único que quiero que se vendan más discos de jazz es para que vengan más músicos que me gustan a la Argentina”. En ese momento dado, me hubiera gustado estar en otra parte. Pero estoy esperando unas costillitas de cerdo que demoran demasiado, tomo vino, me mareo, me baja el PH y entro en estado de ausencia. Me voy a dormir temprano.

El resto, me temo, no agrega nada a mis impresiones ya formadas de la ciudad y apenas tendría alguna relevancia en el anecdotario de los poetas contemporáneos, especialmente los porteños. Así que un domingo al mediodía estoy tomando una gaseosa en la Terminal, a la espera de que parta mi micro, y me cruzo con un poeta francés invitado, un cineasta al que, me dijeron, lo apodan como el “Eisenstein punk”, que habla muy poco castellano y que en su lectura repetía letánicamente el sintagma “el indio del noroeste”, tal vez pensando que Rosario queda en el noroeste, tal vez pensando que en un país sudamericano se impone hablar de indios, aunque no se diga nada, y su pareja, que sí habla castellano, me cuenta, mostrándome un mapa rutero, que piensan pasar un mes viajando por el país. Les deseo lo mejor y cuando se van pienso que no conocí de Rosario más que el centro, que no caminé, por ejemplo, esa periferia casi villera que vi cuatro días antes por la ventanilla del micro. Tendré que seguir columbrando esa parte de la ciudad por el verso y la prosa de Taborda. Después de llegar a Retiro cuatro horas más tarde, con cinco grados menos que en Rosario, y subirme a un colectivo para volver a mi casa, tomo mate, ceno y en la madrugada escribo el poema del Monumento a la Bandera, que se llamará “Los mitristas” y abrirá un libro publicado en el 2005, con el título *Rosario*.



Lacan, Jacques: Recordar que también era poeta. Darle importancia a eso.

Lugones, Leopoldo: Decir: “se subió al caballo por la izquierda y se bajó por la derecha”. Decirlo con una semisonrisa, anticipando la del interlocutor.

Mallea, Eduardo: Decir: “y pensar que en un momento fue el mejor escritor argentino...”. Decirlo dando por descontado que ya no lo es, y que alguna vez lo fue. No estar seguro de ninguna de las dos cosas.

Mármol, José: Decir que los poemas del exilio son mejores que *Amalia*. No haber leído una cosa, la otra, o no haber leído ambas.

Mitre, Bartolomé: Recordar que tradujo *La Divina Comedia*. Darle importancia a eso.

Montale, Eugenio: Confundirlo con Ungaretti, o con Pavese. Estos tanos...

Murena, Héctor A.: Introdujo en la Argentina la obra de Blanchot. O la de Benjamin. O la de Adorno. En cualquier caso, reivindicarlo.

Neruda, Pablo: Decir que escribió un solo libro bueno: *Residencia en la tierra*. Pero saberse de memoria los 20 poemas de amor y la canción desesperada.

Onetti, Juan Carlos: Fabular que vivía en la cama, tomando whisky. Contarlo con una cara en la que pueda traducirse la expresión: “Eso es un escritor”.

Pasolini, Pier Paolo: Recordar que el gordo Bergara Leuman actuó en una película suya.

Pavese, Cesare: Confundirlo con Montale, o con Ungaretti. Estos tanos...

Pessoa, Fernando: Heterónimos. Lisboa. Depresivo.

Piglia, Ricardo: Decir que es el mejor escritor argentino vivo, pero que no tiene proyección latinoamericana. Decir: “máquina”. Decir: “paranoia”.

Pizarnik, Alejandra: Nombrarla “Alejandra”. Dejar entrever que se la conoció: “Hablabas como una nena”.

Poe, Edgar Allan: Citar: “Never more, never more, never more”. Traducirlo.

Políticos: Señalar que los grandes políticos fueron también grandes escritores, pero que los grandes escritores despreciaron la política. No dar ejemplos de lo uno ni de lo otro.

Roa Bastos, Augusto: Recordar que vivió en Rosario. Dar a entender que se lo conoció, a la salida de una conferencia.

Sabato, Ernesto: Saber que su apellido no lleva tilde. Darle suma importancia a eso.

Saer, Juan José: Decir: “signos de puntuación”. Llamarlo Turco o, aun: Juani. Dar a entender que se fue

amigo suyo “en las épocas de Santa Fe”.

No haber ido nunca a Santa Fe.

Sarlo, Beatriz: Recordar que firmó su primer libro con un segundo apellido: Sabajanes. Darle valor ideológico a la poda. Indignarse porque ahora escribe en *La Nación*.

Sarmiento: Decir que murió loco, vestido de general, montado en un burro en el patio de su casa. No saber de dónde salió esa información.

Soriano, Osvaldo: Llamarlo Gordo. Agregar: entrañable.

Spinetta, Luis Alberto: Decir: “Y pensar que publicó un libro de poemas”. Pero: habérselo comprado y haberlo leído.

Stendhal: No, no es *Rojo y Negro* sino *El rojo y el negro*.

Ungaretti, Giuseppe: Confundirlo con Montale, o con Pavese. Estos tanos...

Vallejo, Cesar: Citar: “Quiero escribir pero me sale espuma”. No haberlo leído.

Vilas, Guillermo: Decir: “Y pensar que publicó un libro de poemas”. Pero: habérselo comprado y haberlo leído.

Viñas, David: Recordar que se agarró a trompadas con Murena. Darle valor simbólico a la pelea. Decir: “virilidad”. Decir: “compromiso”.

Vonnegut, Kurt: Tener un amigo que tomó un curso con él en Iowa. Dependiendo del desconocimiento del interlocutor con respecto a la autobiografía de uno, ser uno mismo ese amigo. En ese caso: “Cuando estuve con el coronel en Iowa, becado por el programa de...”.

Walsh, María Elena: Sobrevalorar su obra para niños en relación con su obra para adultos. Esta última, no haberla leído.

Walsh, Rodolfo: Decir que fue quien inventó el género testimonial. No estar demasiado seguro de que sea verdad.

Wilcock J.R.: Recordar que antes de irse a Italia compró y quemó todos sus libros. Decir que dijo: “El castellano no da para más”. Estar circunstancialmente de acuerdo con la aseveración. Nombrarlo “Johnny”.

Yourcenar, Marguerite: Muy amiga de Borges.

(de un *Diccionario de lugares comunes del lector informado*)



CCPE AECI
Centro Cultural Parque de España

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

Tapa: Fragmento de *Incendio*. Contratapa: Fragmento de *Cielo y tierra*. Chachi Verona