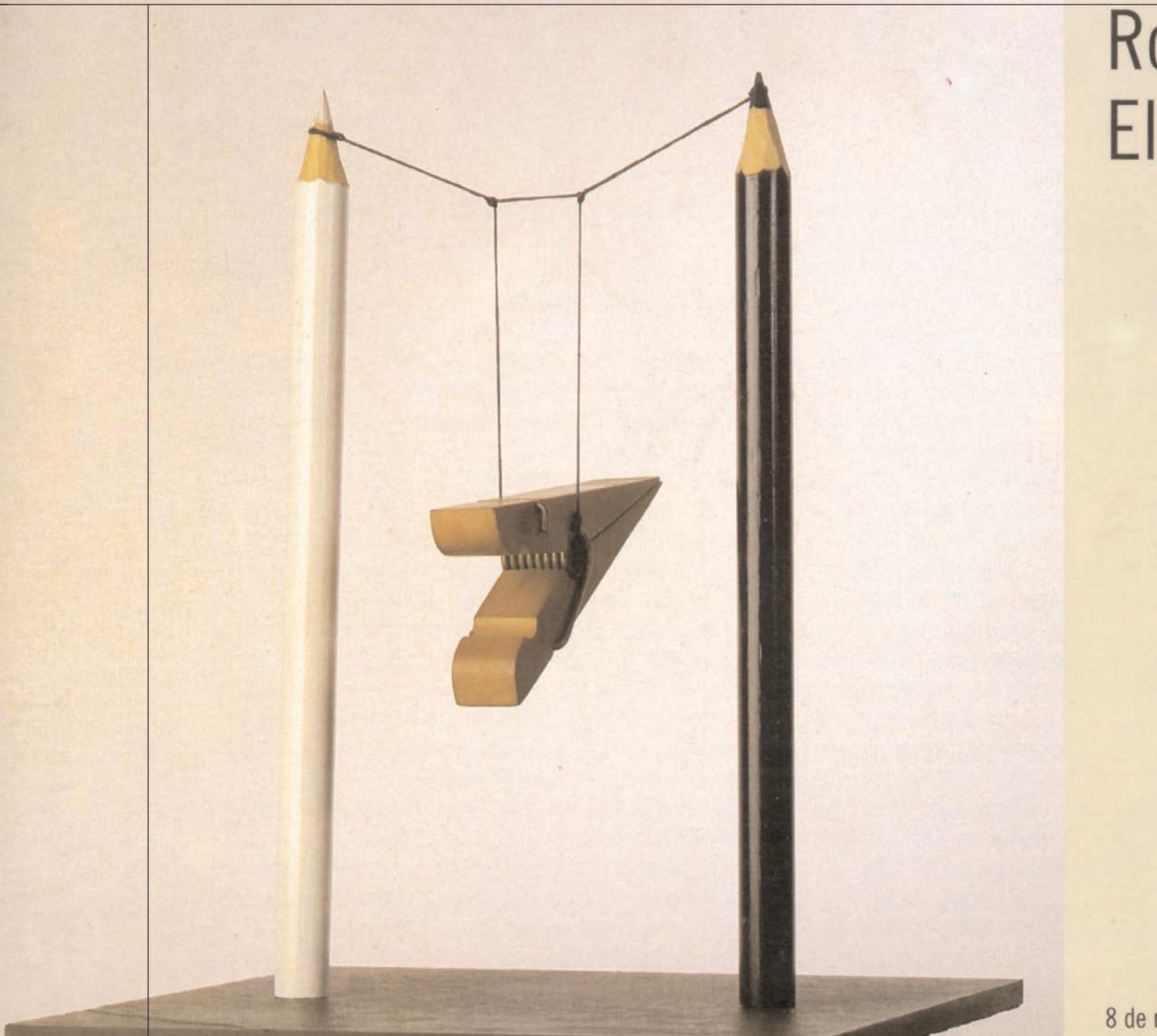


Lucera

CENTRO CULTURAL PARQUE DE ESPAÑA | NÚMERO 6 | INVIERNO 2004 | ROSARIO | ARGENTINA



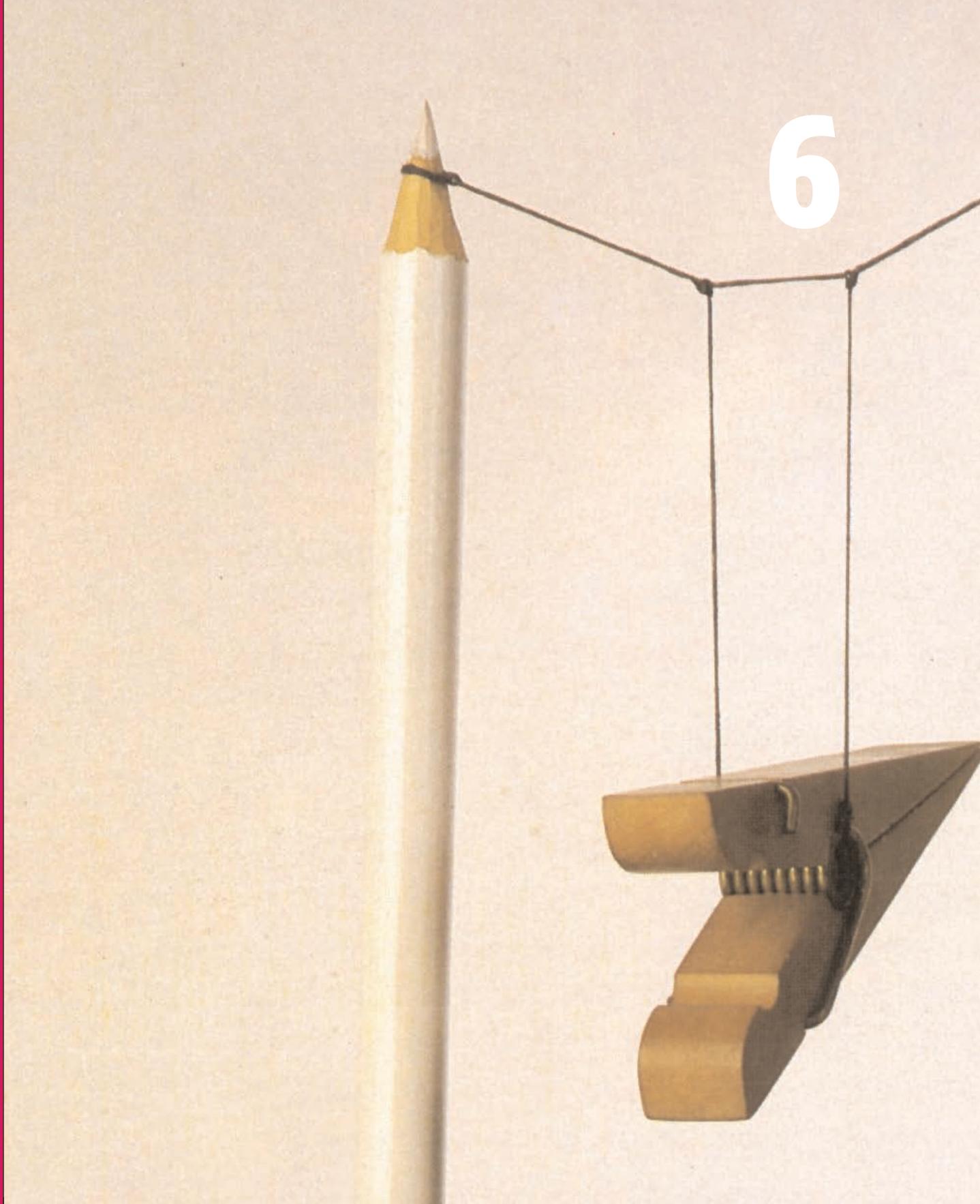
RO
EI

8 de n

Luis García Montero Eduardo Serón Fernando Savater Álvaro Sobrino Irene Ocampo
João B. de Andrade José Ortega y Gasset Traducción: Nora Catelli, Patricia Willson,
Marietta Gargatagli y Juan Gabriel López Guix, Sergio Cueto, Osvaldo Aguirre



6



Una invitación a los lectores rigurosos

No vanamente Lucera 6 abre con la entrevista a Luis García Montero: son ocho páginas en que el poeta español habla con emotiva lucidez de la poesía, de sus filiaciones, de sus gratitudes; de la relación con la narradora Almudena Grandes –su mujer–, de las vanguardias, de la crítica. Pero habla también y, creemos, sobre todo –y en dos ocasiones usa la expresión a lo largo de la entrevista– de la reivindicación de la conciencia individual, amenazada siempre de disolución por nuestra sociedad en la que dominan el consumo y la banalización de los aspectos más genuinamente humanos de la experiencia vital.

Si la extraterritorialidad dentro de la propia lengua literaria fue el tema del dossier de Lucera 5, este número da un paso adelante en esa fascinación por la producción en los márgenes –de la que ya la segunda edición de la revista dejaba testimonio en el artículo de Edgardo Dobry– y aborda ahora la traducción. Los ensayos de Patricia Willson, Sergio Cueto, Marietta Gargatagli y Juan Gabriel López Guix acuden a las prácticas de traducción de grandes referentes de la literatura nacional –Jorge Luis Borges y Alberto Girri–; en todos ellos se lee además una toma de posición sobre las maneras posibles de pensarla. Desde Barcelona, Nora Catelli, analiza su propia experiencia como lectora y crítica en una sociedad en la que han coexistido, con grados diversos y asimétricos de proximidad, dos lenguas literarias. Osvaldo Aguirre, finalmente, afronta una revisión, hilarante en algunos de sus tramos, en otros justiciera, de la historia de las traducciones rosarinas. En el cuerpo de la revista, Alvaro Sobrino, inquieto editor madrileño, habla de la encrucijada del marketing en el diseño de los libros que leemos, que queremos leer. Natacha Kaplún hace un recorrido de rigurosa poesía por la antológica de Serón. Una visita más de Savater a Rosario deja vislumbrar al lector atento una coyuntura diferente en su pensamiento. La mirada de João Batista de Andrade sobre el cine documental y sobre su propia historia militante, los poemas de Irene Ocampo y un invitado de lujo –Ortega y Gasset– para cerrar «Españoles en Rosario», completan este número.

Los invitamos entonces a leerlo en la clave imaginada en el primer párrafo. A riesgo de profundizar la deuda con el poeta, «aunque eso no dé públicos, pero sí lectores, lectores rigurosos y orgullosos de su propio gusto».





año 2, número 6
Revista del Centro Cultural
Parque de España / AECI
Rosario, Argentina
ISSN 1667-3093

Directora
Susana Dezorzi

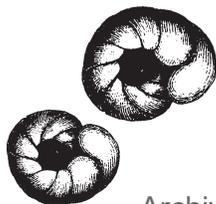
Coordinador ejecutivo
Gastón Bozzano

Editor
Fernando Toloza

Escriben
Osvaldo Aguirre
Nora Catelli
Sergio Cueto
Natacha Kaplún
Marietta Gargatagli
Juan Gabriel López Guix
Pablo Makovsky
Irene Ocampo
Álvaro Sobrino
Fernando Toloza
Orlando Verna
Patricia Willson

Diseño y producción
Cosgaya, Diseño.

Preimpresión e impresión
Borsellino Impresos



4 Entrevista
Luis García Montero
«La admiración es la temperatura...»

12 **Natacha Kaplún**
La Invención de Serón

18 **Fernando Savater**
«El lenguaje es la sociedad...»

22 **Álvaro Sobrino**
¿Cubiertas de libro o...?

Los artículos firmados no implican necesariamente la opinión de Lucera.

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

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

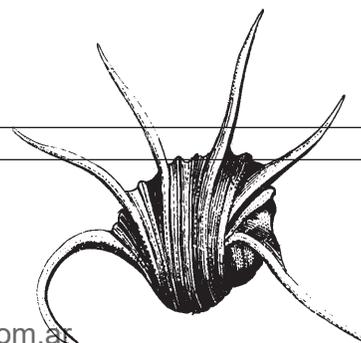
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

- 25** Dossier 2: III Congreso de la Lengua
Traducción literaria
- 26** 2a: Nora Catelli
Literatura y lenguas en contacto...
- 32** 2b: Patricia Willson
Borges, traductor
- 36** 2c: Marietta Gargatagli y Juan Gabriel López Guix
Borges y la «lirica inglesa»
- 44** 2d: Sergio Cueto
Alberto Girri, traductor
- 48** 2e: Osvaldo Aguirre
Las versiones rosarinas



- Poesía
- 54** Irene Ocampo
La mano
- 56** João Batista de Andrade
El descubrimiento del documental

- 62** Fernando Toloza
Españoles en Rosario: José Ortega y Gasset
La verdad del filósofo
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



“La admiración es la temperatura de la poesía”

Fernando Toloza



El poeta español explica su relación con el sentimiento y la inteligencia en la creación. Revela la importancia de la distancia y la ironía para poder armar un vínculo donde el autor le deje espacio al lector para que éste dialogue y considere su propia experiencia a la luz de las historias que le cuentan los poemas

Amigo joven de Rafael Alberti y Jaime Gil de Biedma, aunque no discípulo, Luis García Montero (1958) construyó una obra poética y ensayística que lo sitúa como uno de los poetas españoles insoslayables de las últimas dos décadas. Creador de la «otra sentimentalidad», según la cual la poesía es un género de ficción por el cual se accede, en forma oblicua, a la realidad, García Montero ha escrito libros que merecieron el elogio de Octavio Paz, Antonio Muñoz Molina, Mario Benedetti y miles de lectores. Entre esos volúmenes se cuentan «Diario cómplice», «Habitaciones separadas» y «Completamente viernes».

Profesor de Literatura Española en la Universidad de Granada, en su ciudad natal, ha escrito los libros de ensayos «La otra sentimentalidad», «Poesía, cuartel de invierno» y «El realismo singular», entre otros. En una charla con Lucera en Buenos Aires, donde estuvo a fines de marzo pasado en el Centro Cultural España de esa ciudad para hablar de su obra y otorgar un premio de poesía, el autor

de «La intimidad de la serpiente» trazó un recorrido reflexivo sobre poesía y verdad, sobre el sentido del ridículo que todo poeta debe tener y sobre su amistad con algunos de los creadores mayores de la poesía española.

—¿Cómo se dio tu contacto con Rafael Alberti?

—Conocí a Rafael poco después de que él regresara a España del exilio. Sabes que él estuvo primero viviendo en la Argentina y después en Italia, y en el año 77 volvió a España. Lo conocí cuando fue a Granada, donde yo estaba terminando de estudiar la carrera de Filología Española. Lo conocí en un acto que organizó el Partido Comunista y Rafael fue a participar. Esa fue la primera vez. Al poco, cuando me licencié y empecé a trabajar en el departamento, comencé a hacer mi tesis doctoral sobre la obra de Rafael Alberti. Ahí tuve un trato mucho más cercano y lo que empezó siendo un objeto de estudio acabó convirtiéndose en un verdadero amigo. Rafael era para nosotros la cultura de la España republicana en el exilio, era la generación del 27, el amigo de García Lorca, y ese mito se bajó de su pedestal para convertirse en un amigo con el que tomar una copa,



García Montero cree que la generosidad es saber que la literatura no termina en uno (Foto: gentileza Centro Cultural España Buenos Aires)

poder discutir de novias o poder hablar de poesía y enseñarle los poemas. Aunque después seguí teniendo una dedicación académica a su obra, porque él me pidió que preparase la edición de sus poesías completas para editorial Aguilar, Rafael fue sobre todo el amigo generosísimo con el muchacho que estaba empezando a escribir, y que se encontró de pronto con la camaradería de un verdadero mito que bajaba de su altar.

—Viendo el número que te dedicó la revista *Litoral*, donde escriben sobre vos Alberti, Octavio Paz, Caballero Bonald, Mario Benedetti y muchos más, da la impresión de que siempre eras el más joven.

—Pues es verdad, siempre estuve en contacto con gente mayor. La temperatura de la poesía y la literatura es la admiración. Uno escribe porque admira lo que han hecho los demás y porque se siente implicado a continuar el camino abierto por los otros. En ese sentido, he tenido siempre admiración por las personas mayores con las que he ido entrando en contacto, como en el caso de Rafael, a pesar de una diferencia muy notable de edad. Pero también ha sido el caso con poetas posteriores, como los poetas del grupo del

50, y pienso en Ángel González y en Jaime Gil de Biedma. También en la universidad, con el grupo de amigos, era yo el niño. El problema es que pasan los años y el niño poco a poco va convirtiéndose en la persona madura y de pronto en las reuniones ya hay alguien más joven, e incluso hay reuniones en las que uno se descubre ya el mayor. Esto hay que tomárselo desde varias perspectivas. Mi amistad con Rafael o con Jaime Gil de Biedma me ha enseñado que la generosidad es un valor muy importante. Sé que hay escritores que intentan que con ellos acabe la literatura, cerrarles el camino a los más jóvenes. Conmigo los mayores se portaron muy bien y me enseñaron a ayudar lo máximo posible a los que vienen de atrás, no para convertirlos en discípulos, sino para facilitarles que formen su propio mundo. A veces los maestros tienen la tentación de apoyar al joven que escribe «a la manera de». El hecho de que mi poesía tenga un tono distinto a la Rafael Alberti, es porque él me ayudó a buscar mi propio mundo. Eso es la generosidad: saber que la literatura no acaba en uno, y que los de atrás van a venir y que para encontrar su propio camino necesitan diferenciarse de los amigos y de los que van por delante.

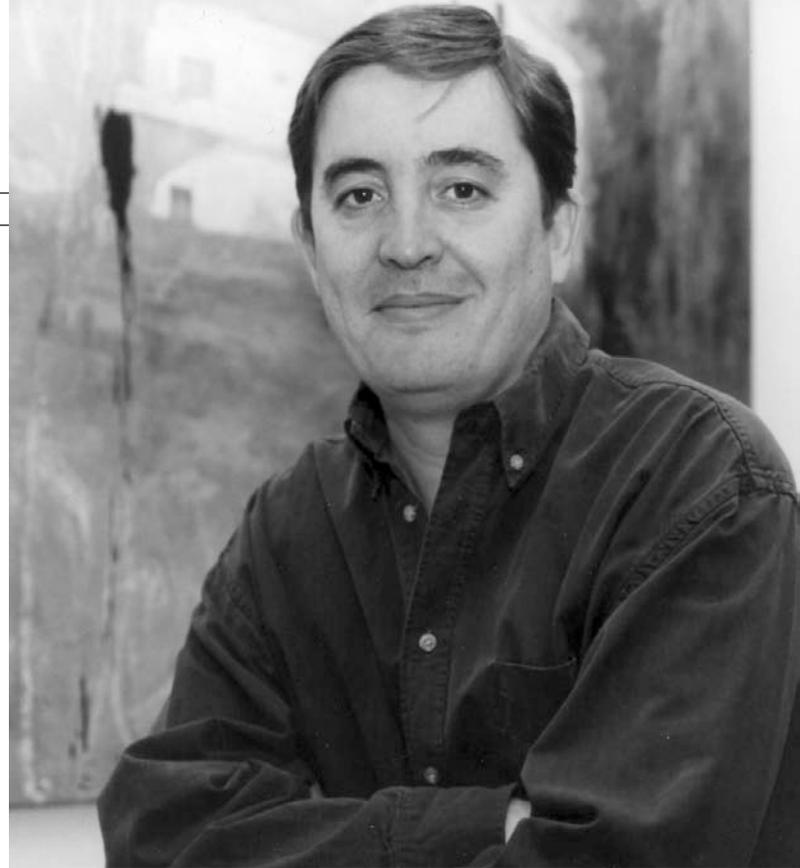
Esa es la sensación y, sobre todo, huir de convertirse en un cascarrabias. El mundo está mal, la situación política y económica está jodida, y con el paso del tiempo uno tiende a convertirse en un cascarrabias, alguien que está todo el día renegando, diciendo qué mal salen las cosas, qué mal va todo. Esa es una malísima manera de envejecer.

—Parece haber un consenso intelectual acerca de que la realidad es banal, ¿cómo enfrentás desde tu poesía, tan ligada a lo real, la banalidad?

—*Vivimos una cultura muy superficial, que liquida las conciencias individuales y evita pensar las cosas dos veces y tomarlas en serio, a tal punto que cuando uno pretende ponerse serio y reflexivo va convirtiéndose en un latazo, parece que para poder llegar a alguien hay que ser divertido, hacer chistes, y todo eso le da un espacio a la banalidad como marca de nuestra vida. La televisión, al menos en España, es una medida de eso, ver las horas que se dedican al cotilleo, a quién está viviendo con quién, lo que hizo un pretendido famoso, o de una mujer que se hizo famosa porque se hizo la novia de no sé quién. Es una cosa de una superficialidad y de una banalidad, una falta de tomarse en serio la dignidad humana, que creo que está absolutamente en contra de la poesía, porque la poesía es justamente lo contrario. La poesía es la reivindicación de la conciencia individual y la reafirmación de los valores éticos frente a los excesos de homologación y liquidación de la conciencia que marcan este tipo de sociedad cada vez más dominada por el consumo. A veces el poeta se siente solo, porque ve que lo que propone tiene poca repercusión, pero creo que se equivocaría si para llamar la atención cayese en recursos populistas o en los golpes de efecto de la banalización. El género debe conectar con la vida, debe estar atento a los cambios de la historia, y no puede oler a cerrado de ninguna manera, porque tiene que abrir las ventanas constantemente pero manteniendo el rigor del género, aunque eso no dé público, pero sí lectores, lectores rigurosos y orgullosos de su propio gusto.*

—Se ha hablado de tu poesía como un trabajo de la inteligencia, ¿qué conexión tiene esa noción con los versos de Juan Ramón Jiménez que dicen «Dame inteligencia el nombre exacto de las cosas», en el libro «Eternidades»?

—*Es un poema de 1918, el tercero de «Eternidades», «Inteligencia dame el nombre exacto de las cosas». Juan Ramón es un poeta importante por lo que supuso de ética y de trabajo en el lenguaje. Para él la inteligencia tiene que ver con un acercamiento racionalista a la realidad. En el verso de Juan Ramón hay mucho de fenomenología pero una fenomenología que tiene que ver con el racionalismo vitalista de Ortega y Gasset, donde debajo de los fenómenos hay una esencia y la palabra exacta, desnuda del poeta, tiene que adaptarse a esa esencia dejando lo superficial. Eso es casi un manifiesto paralelo a lo que podría ser la reflexión sobre la deshumanización del arte de Ortega y*



Gasset. Para mí, la inteligencia es la concepción de la poesía como un medio de conocimiento. La poesía debe adentrarse en la intimidad, en los sentimientos, pero para intentar conocer, y en ese sentido es una inteligencia emocional. El poeta tiene que ser consciente de que la verdad no es un punto de partida sino un punto de llegada. Cuando uno se plantea un problema y responde improvisando, eso que parece muy espontáneo y natural acaba siendo la interiorización de una moda, de algo que flota en el ambiente, de un pensamiento que está dirigido por los intereses sociales del momento y cuando uno quiere realmente descubrir sus sentimientos, su propia intimidad, conviene distanciarse, pensar las cosas, y es en ese sentido que el poeta no parte de la verdad sino que llega a ella después de un esfuerzo de conocimiento. Cuando opinamos, lo hacemos dando respuesta a una situación dada. Si hubiera un panorama donde hubiera sequedad —por ejemplo cuando me encuentro con una poesía que es un panfleto absoluto, y no me refiero sólo a un panfleto político sino a un panfleto que tome una teoría de Freud, de Lacan o la última tesis doctoral que se haya leído en la Sorbona—, cuando la poesía es puro ejercicio intelectual, de profesores encerrados en un despacho, yo inmediatamente reivindico el sentimiento y hablo de la sentimentalidad. Y cuando digo que la poesía es inteligencia, estoy respondiendo a un ambiente en que muchas veces parece que la poesía es improvisación, abandonarse a un desabogo sentimental, al irracionalismo. Para ser justo en poesía, casi siempre conviene situarse del otro lado: decir que poesía es inteligencia para aquellos que la consideran un desabogo sentimental y una ocurrencia; y decir que es sentimiento, para aquellos que se creen que es un ejercicio de laboratorio, de despacho, de poner en verso una teoría que este de moda en París.

Foto: gentileza Editorial Tusquets

—¿Por eso tu ensayo «La otra sentimentalidad» rescata la frase de Bécquer que dice «cuando siento no escribo», que rompe con la imagen de Bécquer como un poeta del desahogo sentimental?

—La frase pertenece a un texto de 1864, cuando Bécquer estaba escribiendo las «Rimas» y le dirigía cartas literarias a una mujer. En ellas le explica que desconfíe de aquellos poetas que le escriban muy buenos poemas de amor, porque para escribir muy bien poemas de amor hay que tener la cabeza fría. Le decía «desconfía del poeta que te escriba muy buenos poemas de amor porque no estará muy enamorado de ti» (risas). Lo cité para llamar la atención sobre aquello que se suele olvidar en la poesía: el oficio, el trabajo, el sentarse en la mesa y revisar las cosas. El poeta no es sólo el que siente sino el que es capaz de crear efectos para dialogar con el lector, para hacer sentir al lector. Del mismo modo en que cuando uno llega tarde a casa y tiene que poner una excusa de por qué, no basta con contar la verdad sino que hay que ver cómo se cuenta para que parezca verosímil, al poeta le pasa lo mismo: cómo cuento esto para que lo que yo siento no se quede en una simple experiencia biográfica mía sino que se convierta en una experiencia estética capaz de emocionar al lector. Y eso necesita un trabajo, un oficio, pensar de qué manera se producen los efectos. En poesía ha tenido mucha mala prensa el esfuerzo, el oficio, que yo creo que es una parte importante de la ética de la poesía, porque parece que uno es más sincero cuando dice lo que se le cruza por la cabeza pero la verdad es un punto de llegada, porque para decir algo medianamente serio hay que tomarse las cosas con tiempo y pensarlo mucho.

—Antes mencionaste los libros o poemas que se escribían siguiendo una teoría, ¿cómo se relaciona eso con tu primer libro, «Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn», donde los epígrafes provienen de la novela negra?

—Mi primer libro es de 1980 y lo publiqué cuando estaba estudiando en la Universidad de Granada en medio de una atmósfera de poesía muy marcada por el culturalismo, literatura sobre literatura, que volvía constantemente sobre sí misma, donde las referencias culturales eran incensario, desde lo grecolatino hasta de sociedad urbana. Fue un libro donde estaba marcado por la novela negra, los tonos más vanguardistas son poemas en prosa, donde hay mucho de psicoanálisis, porque yo entonces formaba parte de un grupo que estudiaba a Freud y a Lacan. Fue un libro juvenil, el típico, donde uno escribe más según la atmósfera en la que vive que según la propia personalidad que se busca.

—¿Y no se relaciona con la idea de Manuel Vázquez Montalbán (ver Lucera 2) cuando decía que la novela negra era la única poética que había surgido con el capitalismo, y que en España recién se pudo dar ese género en los 70 del siglo XX porque

antes no había contexto en tu país para que prosperara la serie negra?

—En el caso de Manolo Vázquez esto tuvo mucho sentido y tiene razón. La novela negra está basada en el detective, que no es el policía oficial, porque la sociedad está corrupta. El detective tiene las cosas muy difíciles y representa la figura del perdedor, y en ese sentido tiene mucho de heroico, de visión poética de la sociedad contemporánea, donde un individuo, por unas razones o por otras, se tiene que oponer al orden establecido. Aparte de eso, en la novela policial tradicional la violencia parecía desencadenada por un crimen, porque el orden era perfecto y de pronto el crimen venía a romperlo; la novela negra de Chandler o de Hammett hacía todo lo contrario: el cadáver no desordenaba nada, sino que era la consecuencia del desorden social en el que vivía una ciudad marcada por la corrupción. En el caso de Manolo Vázquez Montalbán, la recuperación de la novela negra tuvo un sentido: después de una época de mucho experimentalismo, de desprecio al lector y a los cauces del género, la novela negra le sirvió para volver a conectar al lector, para crear una intriga, recuperar una narración y el gusto de contar una historia. Me acuerdo que Alberti decía: «No puedo leer novela contemporánea porque abro un libro y a lo mejor el personaje tarda más de treinta páginas en subir una escalera, en cada escalón está haciendo una elucubración metafísica». El gusto por el monólogo, por la experimentación, hace una novela donde la intriga pierde mucho peso y claramente Manolo Vázquez, al separarse de esa novela experimentalista, encontró en la novela policial una vía estupenda.

—¿Cómo es tu novela en colaboración?

—(Risas) Eso fue un divertimento. Fue una novela que hice con Felipe Benítez Reyes un verano en el que él se acababa de comprar su primer ordenador y no sabía utilizarlo, y yo que tenía alguna experiencia le dije «vamos a utilizarlo». Nos sentamos y se nos dio por escribir una historia a cuatro manos y durante algunas mañanas nos reuníamos para seguir con esa historia, y después, cuando terminó el verano, empezamos a mandarnos disquetes en los que cada uno iba escribiendo un nuevo capítulo. Admiro mucho a Felipe Benítez Reyes como poeta y narrador; es un escritor de cuerpo de entero en todo lo que hace y me divertí mucho colaborando con él, pero fue, para los dos, una diversión literaria.

—¿Sentís que tuviste que armar una teoría poética que respaldase tu poesía, pienso, por ejemplo,

*Para ser justo en poesía,
casi siempre conviene
situarse del otro lado*

Del yo biográfico al personaje literario

—¿Tratás de evitar que los lectores vayan hacia lo autobiográfico en tu poesía?

—Esa es una de las tareas fundamentales del poeta, porque un poeta no es un notario, no es alguien que levanta acta de la realidad, es alguien que crea experiencias estéticas y debe tener muy en claro que los elementos biográficos los puede entender un amigo o alguien que tengas muy cerca, pero cuando el libro está en la librería y enfrente de un lector que no te conozca, lo biográfico no puede apoyar la historia que el lector está leyendo. Los poemas tienen que valer por sí mismo. Yo creo que la poesía es un género de conocimiento y que lo que convierte al oficio en una ética es el proceso de elaboración que lleva a convertir el yo biográfico y los sentimientos personales en un personaje literario y en una experiencia estética, que viva de manera independiente de la propia experiencia original biográfica. Es un proceso de elaboración que tiene mucho que ver con el distanciamiento y con la reflexión, y eso se consigue siendo muy consciente de que el protagonista del poema no eres tú como yo biográfico sino que es un personaje

literario que se tiene que defender por sí mismo: hay cosas que a lo mejor tienen sentido en tu propia biografía pero que en el poema entorpecen y ensucian, y uno debe aprender a borrarlas. Uno de los textos de crítica de arte de la modernidad que más me interesa es «La paradoja del comediante», de Diderot. Es un texto fascinante porque Diderot vio claro cómo un actor que quiere representar a un avaro no puede llevar a un avaro biográfico sobre el escenario porque habrá muchas anécdotas biográficas que entorpezcan la mirada del espectador, y que de lo que se trata es de elaborar un modelo reconocible de avaro. Para eso hay que acentuar algunos rasgos y hay que borrar otros. Cuando el poeta está contando una historia, por mucho que tenga que ver con su vida, debe acentuar aquellos rasgos que iluminan el conocimiento y debe aprender a borrar aquellos que entorpecen o impiden que el poema sea ocupado por el lector, porque si el autor ocupa todo, no queda espacio para que el lector proyecte su propia inteligencia, su deseo y su experiencia. Por eso hay que aprender a borrarse para dejar espacio al lector.

en el ensayo tuyo que abre el número monográfico que te dedica la revista Litoral?

—Creo que el poeta contemporáneo tiene ya poco del buen salvaje y que es un intelectual como otro artista cualquiera que tiene que reflexionar sobre lo que hace. Esa es una característica general de la poesía contemporánea, y por otra parte, el tipo de poesía que yo intenté hacer chocó con el tradicionalismo de la poesía, porque todas las actividades tienen su tradicionalismo, así como en una sociedad aldeana es un tradicionalismo vestirse de domingo. Yo quería hacer una poesía que no inventase un lenguaje raro sino que fuese el tratamiento lo más riguroso posible del lenguaje de todos, que no identificase la rebeldía con la ruptura sino con la creación de vínculos, que no le diese todo el peso a la tradición romántica sino que buscara también una nueva oportunidad para las ilusiones modernas del humanismo y de la ilustración. Buscaba una poesía que fuese protagonizada no por un elegido de los dioses sino por un ciudadano normal que se atreviese a utilizar el lenguaje de todos para reflexionar sobre su propia singularidad. Eso en buena parte chocaba con muchas tradiciones poéticas del siglo XIX y del siglo XX donde se identifica caudada con herme-

tismo, profundidad con que no se entiendan las cosas, elaboración con dificultad. Para explicar el porqué tomaba decisiones en sentido contrario es verdad que tuve que esforzarme en teorizarlo y por eso he escrito algunos de mis libros de ensayos.

—Se dice que viajás mucho, pero también que das la impresión de estar siempre en Granada, ¿es cierto?

—(Risas) Soy catedrático de Literatura Española en la Universidad de Granada y tengo a mi familia en Madrid. Entonces tengo el trabajo en una ciudad y la familia en otra, lo cual significa que estoy siempre en la carretera. Tengo las clases lunes, martes y miércoles, y vuelvo a casa para estar el resto de la semana. Por eso estoy siempre yendo para arriba y para abajo, y cuando eso se mezcla con un viaje cultural o profesional, la vida se enreda mucho más. Estoy obligado a moverme por mi propia disposición familiar, pero es verdad que nací en Granada y en Granada me he formado, y sigo manteniendo allí mi trabajo y continuo vinculado a la ciudad.

—¿Cómo es la vinculación literaria entre un poeta y una novelista, es decir entre vos y tu pareja Almudena Grandes?

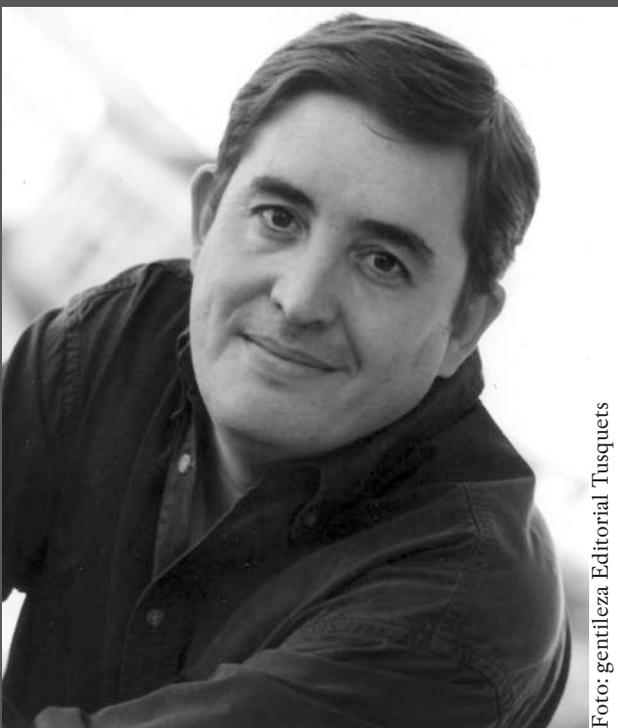


Foto: gentileza Editorial Tusquets

—En mi caso concreto es una vinculación fácil, afortunadamente, porque yo me dedico a la poesía. Si me dedicara a la novela lo tendría más difícil (risas).

—Elvira Lindo decía en una entrevista de la revista «Qué leer» que cuando se casó con Antonio Muñoz Molina ella se volvió invisible.

—(Risas) Bueno, sin comentarios. Yo estoy muy contento de dedicarme a un género distinto al de Almudena porque la admiro mucho como novelista y me sería muy difícil competir con ella en su terreno. Además, soy muy lector de novelas y ella de poesía, y entonces lo que hacemos, en vez de competir, es ayudarnos. Comprendo perfectamente lo que significa la creación y ella también, nuestras manías, nuestros silencios, nuestras alzas y bajas, lo nerviosos que nos ponemos cuando sacamos un libro. Me resulta fácil convivir con ella porque la admiro como escritora y me sería muy difícil convivir con una escritora a la que no admirase. Cada género tiene su parcela, sus contradicciones, sus ventajas, y en ese sentido la experiencia literaria nos ayuda a convivir.

—¿Hay un malentendido con el tema de las vanguardias?

—Hay un malentendido no con el momento histórico de la vanguardia sino con el deseo de seguir manteniendo, más de un siglo después, la estética vanguardista como la única posibilidad de trabajo novedoso. Las vanguardias forman parte de la tradición; tuvieron su momento y creo que sería estúpido renunciar a las enseñanzas de la vanguardia, como sería estúpido renunciar a las enseñanzas de Garcilaso, de Hölderlin y el romanticismo. Lo que ocurre es que pasado un siglo resulta ingenuo seguir manteniendo la óptica de vanguardia que era novedosa en su momento pero hoy ya es parte de la tradición. Por poner un ejemplo, con la vanguardia tengo la misma relación que con una catedral, o con la Alhambra de Granada: no soy creyente islámico ni cristiano, pero me parecería absurdo, por eso, pretender que derribaran la Alhambra de Granada o la catedral de Burgos. Ahora bien, cuando disfruto de ellas y voy a visitarlas como paseante y admiro su belleza, mi mirada no es la de un creyente. Con las vanguardias me pasa lo mismo. Me resulta ridículo que todavía haya creyentes vanguardistas, que quieren hacer como si fuese una novedad lo que ya se hizo a principios del siglo XX.

—¿Y cuál es tu opinión del postismo y de Carlos Edmundo D'Ory, que fue una vanguardia posterior?

—El postismo fue un movimiento vanguardista de recuperación del surrealismo que fue importante en la España de la posguerra, dentro de una cultura franquista muy mediocre. Carlos Edmundo D'Ory es un poeta admirable, con muy buenos poemas y algunos versos deslumbrantes, pero confieso que en mi tradición me siento más cerca de otro tipo de poesía española, como puede ser la línea de Jaime Gil de Biedma y Ángel González.

—¿Cuál es la relación entre poesía y mentira? ¿Coincidís con los versos de Marianne Moore que dicen «Poesía, a mí también me disgusta»?

—Creo que se busca la paradoja para iluminar algo que suele pasar inadvertido. Al hablar de la poesía como mentira, uno quiere llamar la atención de que el trabajo del poeta no es el trabajo de un historiador, sino que la poesía es también un género de ficción. Eso por una parte, y por otra, que muchas de las cosas que vivimos como verdades

Las vanguardias son como una catedral. Cuando las visito, mi mirada no es la del creyente

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



eternas y esenciales son valores históricos que pertenecen a nuestra coyuntura y que con el tiempo desaparecen, y parece que estamos hablando con el corazón en la mano en nombre de una verdad esencial y es algo que tiene ver con nuestra experiencia, que forma parte de la historia y que desaparece con nosotros. Eso lo decía Machado al hablar del carácter histórico de los sentimientos, de qué manera tan distinta se puede vivir el sentimiento que provoca una bandera, la cantidad de gente que ha muerto por el Imperio Romano o por estandartes que ahora, a nosotros, no nos dicen absolutamente nada. Pues también cambia nuestra manera de amarnos, de vernos, de matarnos, y en ese sentido la historia es más elaboración que verdad esencial.

Hay que conocer lo que de mentiras tienen nuestras verdades para distanciarnos de nosotros mismos y para conocer mejor nuestro juego histórico. Cuando uno escribe quiere provocar un sentimiento, y es muy importante tener en cuenta que la poesía es un género de ficción. En ese sentido es muy curioso un libro que está escrito con el corazón en la mano, «Poeta en Nueva York», de Federico García Lorca. Los poemas que tiene dedicados a los niños, «El niño Stanton» y «Niña abogada en un pozo», los explicaba en su conferencia sobre «Poeta en Nueva York» como la gran tragedia que había sufrido el verano que estaba pasando en la casa de un granjero cuando de pronto un niño enfermó de cáncer y la hermana se abogó, y son poemas trágicos, escritos con el corazón en la mano. Cuando los investigadores han visto los datos biográficos de aquel verano de 1929 de García Lorca, pues han descubierto que ni el niño tuvo cáncer ni la niña se abogó. Ni siquiera había pozo en la granja. Es que Lorca estaba haciendo arte, ficción literaria para comunicar su verdad, ¿cuál era su verdad? La degradación de la inocencia en la sociedad. Y

es una metáfora muy impactante para hablar de la inocencia que se degrada en la sociedad utilizar la imagen de un niño que va siendo devorado por un cáncer. Ese es el sentido de la verdad del poeta y para eso debe descubrir que es un género de ficción y que tiene mucho de distancia y de mentira.

—Es como Jean Cocteau diciendo que Víctor Hugo era un mentiroso que decía siempre la verdad.

—Claro, estamos dando vueltas sobre eso, porque es algo que descubrió la propia lírica contemporánea a partir del romanticismo. Octavio Paz, en su libro «Los hijos del limo», habla de la ironía como una de las creaciones románticas; es ese distanciamiento. Cuando uno ha descubierto el hueco de las estatuas, las mentiras de las verdades, el óxido que hay en muchos valores, pues uno tiene que aprender a mirar con cierta distancia, con cierta ironía. Para explicar la verdad hay que también jugar con la mentira y con la conciencia, sobre todo, de lo que hay de mentiras en muchas verdades. La mirada del poeta contemporáneo es una mirada irónica.

—¿Sin embargo el lenguaje no tiende a ser siempre asertivo, a convencer?

—Depende mucho de la ética del poeta. Cuando se habla de compromiso parece que sólo se acepta los contenidos, y los contenidos son sólo una parte superficial. El verdadero compromiso está a la hora de elegir las palabras y el tono de las palabras. Hay veces en que se elige un tono de distancia, de corte, negativo, que expulsa al lector del poema y que habla del fracaso del lenguaje como un símbolo del fracaso de la sociedad, porque el lenguaje es siempre un bien social; entonces el poeta desconfía del propio lenguaje y se dedica a decir que nada se puede decir porque las pa-



García Montero junto a Almudena Grandes.

labras están atenazadas por el silencio. Eso pertenece a una ética que tiene que ver con la tradición más romántica, que se mueve más en la conciencia del fracaso de la sociedad. En este mundo en que vivimos hay que darles una segunda oportunidad a las palabras de la modernidad y la tradición humanista, de la tradición ilustrada, donde el lenguaje vuelva a ser una defensa del espacio público, del diálogo, de la fe en los vínculos y los valores colectivos. En ese sentido también tiene una ética elegir palabras que no rompan con el lector sino que intente establecer el diálogo con él. La elocuencia, ahí, tiene un sentido ético. Siempre el poeta debe plantearse qué tipo de elocuencia y a quién quiere convencer. Esto tiene mucho que ver con el sentido del ridículo que debe tener el poeta. Es una lucha. El sentido del ridículo es uno de los motores de la evolución de la literatura.

—¿Es como lo que plantea el poeta mexicano José Emilio Pacheco en «Carta rosa a Amado Nervo», cuando dice, hablando de la cursilería del autor de «La amada inmóvil», «no te preocupes si hoy por hoy nos sentimos superiores, tarde o temprano iremos a hacerte compañía»?

—Sí, el ridículo y la cursilería son contracaras de la poesía. Al hablar de convencer al lector, hoy haría el ridículo cualquier poeta que se olvidase de cuál es el poder la poesía. Hoy no creo que tenga sentido el poeta iluminado, faro de la sociedad, como un sacerdote que sermonee y le diga a la gente cómo tiene que vivir, como si se le olvidase al poeta que cinco minutos de un programa de televisión de éxito tienen mucha más repercusión social que el mejor poema del mejor de los poetas. Entonces, la elocuencia no puede estar dirigida a iluminar multitudes y a conducir los destinos de la patria. A lo que sí puede estar dirigida es a es-

tablecer un diálogo con el lector, un diálogo que permita una reivindicación de la conciencia individual: esto es lo que estoy sintiendo, esto es lo que yo opino y esto es lo que me pasó; y a partir de ahí dejarle el espacio al lector para que se pregunte si opina lo mismo, si siente lo mismo y si necesita protagonizar una respuesta parecida. En ese diálogo de tú a tú entre el autor y el lector me parece que hay un espacio oblicuo que no hace el ridículo como lo hacen los grandes sacerdotes que creen que con la palabra poética pueden dirigir a las multitudes.

—¿Por eso el epígrafe «somos una conversación» de uno de los poemas de «La intimidad de la serpiente»?

—Tiene que ver con eso en un sentido amplio. Precisamente porque nuestra formación es la formación de alguien que conversa, nuestro trabajo está obligado a ser el trabajo de alguien que conversa. Nos formamos en conversación con la realidad y con la sociedad, y como escritores lo hacemos en conversación con un libro que ha escrito otro. Hasta el poeta más independiente, como Luis Cernuda, tiene que reconocer que él se formó con un libro de André Gide en las manos. El libro del otro es como un espejo en el que descubrimos nuestro propio rostro.

—¿Qué te interesa de la obra de Cernuda?

—De su obra me interesa una paulatina reivindicación de la conciencia. Cernuda fue un poeta muy rebelde. Empezó en la poesía pura, haciendo cosas clásicas, décimas de un racionalismo muy marcado, pero inmediatamente apostó por el surrealismo porque quería ser la voz de la rebeldía contra la palabra establecida de la realidad. La realidad estaba llena de mentiras. Lo que fue madurando la voz de Cernuda fue el descubrimiento de que la mentira no sólo estaba en la podredumbre de la sociedad sino en muchas de las banderas que levantaba su propia rebeldía y en muchos de los valores que él consideraba verdad. Después de una breve militancia en el Partido Comunista comprendió que esa bandera de liberación social que mostraba el comunismo podía desembocar en la manipulación y en la negación de la propia independencia individual. Hay un poema estupendo dedicado a Larra donde Cernuda descubre que hay revoluciones que llegan a ser más crueles que las leyes establecidas que uno deplora. Lo que lo transformó en un poeta admirable fue descubrir que el poeta está solo con su propia conciencia, que no puede ser el portavoz de una verdad establecida antes que su propia experiencia. Lo que me fascina de un personaje como Cernuda es que cada vez fue más orgulloso de su propia independencia y soledad pero convirtió su soledad y su independencia en un camino para buscar vínculo, diálogo, con los demás.

Nota

Lucera agradece la colaboración del Centro Cultural España Buenos Aires. www.ahira.com.ar

La Invención de Serón

La muestra «Ascética pictórica» en el CCPE/AECI presentó una antología de cincuenta años de trabajo del artista plástico Eduardo Serón. Un recorrido que articula diferente devenires y estados: musicales, ingravidos, acuáticos y vegetales, a través de los cuales se experimenta en múltiples formas la desintegración y la recomposición de la vida

Abandonado el relato, la obra se acalla. *No hay caminos sino misterios.* Y es precisamente el silencio quien da inicio a esta retrospectiva que vuelve su mirada sobre 50 años de obra pictórica de Eduardo Serón.

«El Prestigio de lo Absoluto»

¿No es el silencio esa silueta negra que emerge de un fondo blanco? ¿No es silencio acaso también lo que horada el plano blanco como una negra profundidad? Y en este doble juego se produce un vaivén rítmico entre un espacio que se abre ausente y una presencia muda que se cier-

ne ante nosotros. Inquietud de la desorientación que en la intermitencia nos mantiene frente al cuadro en actitud expectante. Y precisamente ante esta serie que abre la exposición podríamos decir que estamos parados frente a un umbral. Umbral de la visibilidad en el que se pone en juego el deseo.

Blanco-negro-blanco. Los bordes netos, ondeantes y quebrados acompañan un latido sordo, frágil pulso que labra una sutil brecha en el silencio. Desarrollo de una tensión, que planteada en los términos de una abstracción lírica, se daría entre el negro y el blanco, entre una pausa definitiva e inerte y un no-sonido que se percibe cargado de potencialidades, como una nada primitiva previa al inicio, al alumbramiento. Este alumbramiento podría repensarse en los términos en que Walter Benjamin refirió la cuestión del origen en tanto que designa lo que está naciendo en el devenir y cuyo ritmo solo puede percibirse en una doble óp-



tica. Por una parte exige ser reconocido como una restauración, una restitución (de la imagen), por la otra como algo que por eso mismo está inconcluso, siempre abierto².

Así la sucesión de los cuadros que conforman esta serie, y las siguientes, articulan una relación de temporalidad en la cual se da cuenta de un desarrollo dinámico a partir del cual la forma es reconocida como la resultante de desplazamientos orientados que engendran a su vez otras formas. Es sobre este trabajo y su obrar que se estructura e instala museográficamente la producción a lo largo de la muestra, disposición que deja a un lado la secuencia cronológica para destacar lo relacional.

Hay un momento particular, «El Prestigio de lo Absoluto V», signado en el recorrido por su ubicación frontal con respecto a los otros cuadros de la serie, en el cual se observa una torsión. Punto crítico, en donde el rojo condensa energía para luego expandirse en el azul y en el impulso hacernos avanzar.

«La belleza, ese estado secreto»

Como un rumor que va *in crescendo* emergen las primeras notas de color en las seis pinturas que, a modo de composiciones parciales, integran una general nominada bajo ese título. Son un todo en sí

mismas y a la vez en su interdependencia inscriben una composición subordinada a una estructura de líneas que sostienen un movimiento general, a este tipo de composición Kandinsky la llamó simple o melódica³. Cada obra suma una voz distinta. Rojo. Azul. Amarillo. Sucesión de tintes que al ser la manifestación culminante del contraste del color en sí mismo producen un efecto diáfano y pujante. La serie entonces se transforma en un contrapunto donde cada voz desarrolla un fragmento hasta integrarse en una red polifónica. En esta composición rítmica el movimiento general es alterado por líneas y formas que cumplen otros objetivos. Por ejemplo, el borde gris de las pinturas, indicaría el corte o pausa entre cada uno de los cuadros entendiéndolos como períodos que vinculados constituyen una frase que concluirá en un clímax todo el proceso precedente. Esta percepción es reforzada por la reiteración de un formato regular en cada cuadro de la serie presentándolos como módulos de una estructura. El marco pintado establece entonces un cierre específico que leído como fermata marca una detención entre cada uno de ellos y en esta distribución proporcionada la serie encuentra su particular cadencia.

Al cobrar el borde una nueva significación, es interesante en este contexto traer a colación el

problema del marco en los términos en que fue planteado por el movimiento de Arte Concreto en Argentina. En la emblemática revista «Arturo» publicada en 1944, Rhod Rothfuss le recriminaba al marco regular la fragmentación de la forma, en consecuencia declaraba la necesaria estructuración del mismo de acuerdo a la composición de la pintura, dando al borde de la tela un papel activo en la creación plástica⁴. Y si bien Eduardo Serón no adopta en sus obras el marco recortado, sí conceptúa al borde alejado ya de su carácter de marco decorativo, organismo continente o ventana.

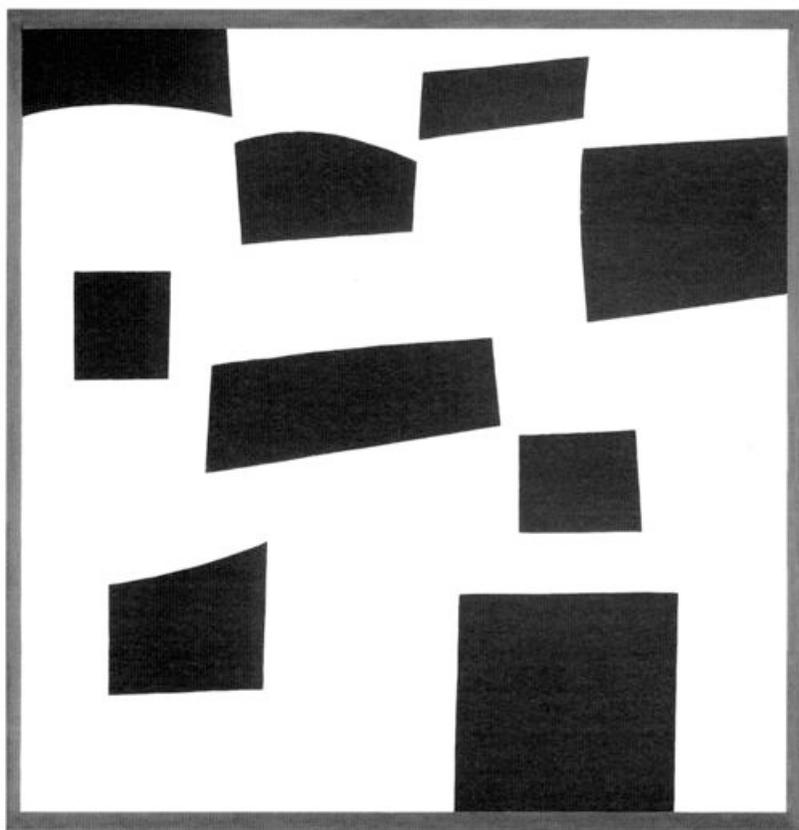
Referencial paradigmáticamente «La belleza, ese estado secreto» tiene por objeto intentar dar cuenta mediante su análisis de una percepción de las imágenes en las que éstas aparecen fuertemente ligadas a cierta cualidad sonora, musicalidad entendida como uno de los rasgos característicos de la producción del artista.

«Aquel que da, da todo»

En este caso como en tantos otros la obra viene a ratificar su condición de entidad fluctuante.

Pinturas evocadoras de la última obra de Henri Matisse en la que renunciaba a la modulación de los colores y mediante la técnica de los papeles recortados, a los cuales coloreaba previamente al gouache, jugaba con superficies llanas y luminosas para hacer surgir la obra de la recomposición de fragmentos u objetos parciales. Un comentario señala, sobre la serie de los desnudos, que no son el trazado de un cuerpo material sino una huella de seres salidos de los recuerdos de Oceanía, como las sirenas y los peces voladores. Obras en donde Matisse intentaba reflejar en un espacio limitado, la idea de inmensidad.

Experiencia de la inmensidad que es dable vivenciar al recorrer las obras de Eduardo Serón y que a la vez invita a reflexionar acerca del modo en que la misma es indicada. En principio habría que referir al carácter de presencias suspendidas que adquieren las formas irregulares dispuestas como las piezas a recomponer de un enigma. La abolición de un sistema de representación basado en la perspectiva altera la percepción corriente y nos sumerge, casi literalmente, en un espacio donde ya no es prioritario establecer lo alto y lo bajo, la derecha y la izquierda, sino sentir el color como un espacio-sustancia polívoco y multidimensional. Esta percepción es acentuada de modo sensible por la resolución de pintar las paredes de los dos pasillos conectores en radiantes anaranjado y verde, disponiendo los cuadros en base a un contraste de cálidos y fríos. Los muros, por consiguiente,



dejan de ser meros fondos y son pensados y modificados de acuerdo a una noción de campo. Este término proviene de la física y designa al espacio en que se hace perceptible determinado fenómeno, donde se ejercen las fuerzas. La inmensidad entonces es vivida como extensión expandida que adquiere el signo de lo ilimitado. En «Las primeras estribaciones del silencio» y en la Serie Horizontal este aspecto adquiere una dimensión poética que vislumbra en las curvas y en el distendido ritmo de las ondas reminiscencias al agua o al aire en tanto medios ambientales de marcado dinamismo.

Por otra parte desde una perspectiva fenomenológica se nos dice que la sensación de inmensidad sería el movimiento del hombre inmóvil en tanto imagina, ejercita la contemplación y la mirada reposada. Y es precisamente en el acto de con-

*Recorrer las obras de
Serón invita a reflexionar
sobre la experiencia de la
inmensidad*

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

ferir su dimensión poética a un objeto, a una pintura en este caso, que le otorga más espacio del que tiene objetivamente, propagando su espacio intrínseco⁵.

«Los Espacios Ignotos»

Es sobre la prioridad de los mecanismos perceptivos que Serón plasma «*lo inefable del espacio, el alejamiento o proximidad del infinito*», para expresarlo en palabras del artista suizo Max Bill. La serie aludida, compuesta por rectángulos concéntricos y sus variaciones, da cuenta de manera ejemplar de esos movimientos. Aquí lo ignoto pareciera figurarse en puertas que se entreabren a una vacilante profundidad. La puerta se delinea como esquema de lo oculto que contiene la posibilidad de develarse.

Para precisar los recursos habría que señalar, en principio, la exhaustiva indagación con el color. Un recuerdo lo retrotrae al uso del Atlas Villalobos Domínguez -con sus 7229 colores- como primera fuente, así como también a las persistentes ejercitaciones del tinte al valor y del valor al tinte hasta sensibilizar, luego de una larga práctica, el ojo al contraste simultáneo. Evocación a la que se suma la utilización de frasquitos de remedio para arribar a sucesiones de color mediante un pretendido control absoluto sobre la base de progresiones mate

máticas. Intentos de rigurosidad extrema que una vez abandonados dejaron como saldo el completo dominio de la técnica.

Dicha búsqueda de precisión encuentra su eco lejano en aquel sistema de cucharitas creado por Leonardo Da Vinci a fin de medir los distintos colores y lograr una armonización mecánica. Una anécdota relata que un discípulo afligido por no conseguir resultados, al preguntar a un compañero de qué manera el maestro usaba las cucharitas, recibió como respuesta que, en realidad, el maestro nunca las utilizaba.

Retomando el análisis, otro aspecto a considerar en la invención de espacios no convencionales reside en la aplicación de una lógica que explora una multiplicidad de relaciones a través de rotar, alternar, oponer, repetir o reorientar los diferentes elementos. Estos espacios equívocos eluden el anclaje, la fijación de la mirada, al ofrecer signos de carácter paradójico que brindan dos o más lecturas de espacio y profundidad. Tal es el caso del zig-zag desplegado en aquel «Homenaje a Francisco Kröppf» de 1959, donde una misma línea posee una cualidad bivalente al interpretarse alternadamente en un plano próximo y en un plano lejano.

A su vez el damero, muy recurrente en su producción, genera en una estructura de ritmo ele-



mental, debido a la interacción del color, un efecto de ambigüedad en el que resuenan las reflexiones producidas en la Bauhaus. Las pinturas «Continuidad y alternancia» y «Ritmo vibratorio» incluidas en la Serie de los Cromatismos son exponentes de una propuesta ligada a lo cinético en correlación con una exaltación de lo óptico.

«Las señoras formas»

Las metamorfosis a las que han sido sometidas estas señoras remiten a principios de la topología. Del trazado de triángulos rectángulos dentro de una estructura proyectada se pasa a una continua alteración generadora de óvalos, elásticas figuras que, en sus contracciones y dilataciones ejecutan una serie de cambios razonados.

La disposición conjunta de «Más sobre la vida», «Policromía imprevista» y «De aquí nacen» articula una lectura donde las transformaciones perceptibles entre una y otra obra connotan una mitosis, mecanismo de división celular. Proceso que no sólo se evidencia en la partición sino también en la tendencia que va de un estatismo marcado por ortogonales a una inestabilidad signada en la orientación oblicua. En una dominante de azul la mutación es notada por el acento contrastante del rojo y el verde del segundo cuadro.

El uso de diversos sistemas que organizan de modo armónico y regulado la construcción de la obra indica un trabajo cuyo fundamento lógico guía al artista en la captación de leyes precisas que regulen las fuerzas fundamentales a las cuales se somete lo cognoscible. Lo biomórfico acerca, desde su organicidad, una respuesta sobre el modo en que nace la forma y se vuelve representación. Klee graficaba las fuerzas motrices en el interior y las limitaciones en el exterior como potencias en tensión ligadas de manera activa. En la naturaleza la semilla es un ejemplo de mundo interior, origen y nuevo punto de partida hacia la vida⁶. Obras como «Universo» o «Consideración de los opuestos» refieren muy marcadamente la tensión de esas fuerzas contrarias. A su vez las reminiscencias vegetales, como en «Los primeros asombros», se inscriben en el crecimiento signado como avance cuantitativo hacia lo alto y extensión de la energía.

La estructuración meditada de la pintura se expresa nuevamente en «Contrapunto Fibonacci». Aquí la variación cromática es realizada sobre la base de una sucesión numérica que lleva el nombre del matemático que la formuló en la Edad Media. En esta sucesión los términos se obtienen sumando los dos anteriores: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21,



34,... La manifestación de esta sucesión en la naturaleza, específicamente en la cantidad de pétalos de ciertas flores o en la disposición de las hojas en los tallos da cuenta que el desarrollo sigue un principio de eficiencia y sencillez en tanto que el crecimiento se da en los lugares donde hay más espacio⁷.

Acerca de lo ascético

Hacia el final del recorrido, luego de atravesar nuevamente aquel primer umbral, valdría reconsiderar la clave ascética en que se ha interpretado este opus.

Lo ascético comporta un modo de subjetividad dirigido a la comunión mística con lo divino que implica la renuncia al mundo y el ejercicio de un esfuerzo perseverante y metódico de purificación espiritual. Por su parte, la estética refiere otro modo sustentado en la aisthesis, es decir, en la percepción de los fenómenos. Aquí se advierte el conflicto entre purificación ascética y afección sensitiva.

Una revisión de los momentos significantes de la exposición nos encuentra sujetos a tramas de intensidades diversas. Estas intensidades, que comprometen activamente nuestra sensorialidad, articulan diferentes devenires que lejos están de

abdicar de las coordenadas corporales. Afectaciones que varían la velocidad y los movimientos desplegando en la pintura, y en nosotros, otro estados: musicales, ingravidos, acuáticos, vegetales, a través de los cuales experimentamos la libertad de desintegrarnos y recomponernos de múltiples maneras. Tomás Maldonado citaba en este sentido a Pico della Mirandola en su presentación a la Academia Medicea *«el hombre lleva en sí una vida susceptible de adoptar todas las formas»*.

Notas

1. V. Kandinsky, «Sobre lo espiritual en el arte», Buenos Aires, Need, 1997
2. W. Benjamin, «El origen del drama barroco alemán», Madrid, Taurus, 1990. Citado en el capítulo La imagen crítica, G. Didi Huberman, «Lo que vemos, lo que nos mira», Buenos Aires, Manantial, 1997
3. V. Kandinsky, op. cit.
4. N. Perazzo, «El Arte Concreto en la Argentina en la década del 40», Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1983.
5. G. Bachelard, «La poética del espacio», España, Fondo de Cultura Económica, 1994.
6. J. Spiller, «Paul Klee», Buenos Aires, Emecé Editores, 1969
7. L. Hidalgo Solís, «Los números de Fibonacci», UAM, Iztapalapa.



Fernando Savater

“El lenguaje es la sociedad que llevamos dentro”

Pablo Matkovsky

El filósofo español habló sobre la libertad en el CCPE/AECI y volvió a mostrar su poder de convocatoria en el público rosarino. De Ovidio a San Pablo, del terrorismo a la realidad mediática, el escritor planteó que pensar es el riesgo y la definición del ser humano

Y Fernando Savater vino otra vez a Rosario. Llevaba un saco de lanilla gris con una fina fantasía de un gris más claro, una camisa bordó y un pantalón negro. Entró al edificio de la Fundación Libertad de Rosario escoltado por uno de sus miembros más mediáticos y dio una breve conferencia de prensa en la que se excusó en más de una oportunidad, ante los periodistas menos informados, de participar en el Congreso de la Lengua Española que se realizará en la ciudad en noviembre de este año. «Sólo soy un usuario de la lengua», dijo. En la conferencia que dio más tarde, en el teatro Príncipe de Asturias del Centro Cultural Parque de España/AECI, una multitud embelesada discurrir sobre la libertad como valor. Entre el público estaba el gobernador de Santa Fe, Jorge Obeid, que saludó a Savater en el hall y le dijo: «Voy a quedarme a escucharlo». «Qué amable», respondió el filósofo, y repitió: «Qué amable», mientras el fotógrafo de

Gobernación llenaba de fregonazos el recinto. Y afuera, antes de que comenzara la charla, un muchacho cantaba una canción de Andrés Calamaro sobre el balcón de la terraza del parque, como si le reclamara a la noche encapotada, fresca y húmeda, el público que copaba la sala.

«Hombre», le decía Savater a la cronista que le preguntó por el consejo de notables que integrará y que convocó el flamante presidente de España: «Lo que yo entendí –carraspeaba Savater– es que si se tiene una televisión pública, pues que tenga una autoridad pública, puesto que se paga con todo ese dinero, si no, si es imposible la televisión pública, si tiene que competir con la privada sólo en ganar dinero, bueno, para eso vamos a cerrar y utilizaremos ese dinero para otra cosa que tenga utilidad para la mayoría de la población. Ahora, si vamos a seguir pagándola vamos a intentar que siga cumpliendo una función pública de formación,



Savater convocó a un público heterogéneo en su disertación en Rosario
(Fotos: Abbate & Donzelli)

de debate, de cultura, que sea una verdadera alternativa frente a otras televisiones y que no se riya por esto de ganar más dinero».

Pasadas las 20 del último 22 de abril, frente al auditorio colmado, el cónsul de España en Rosario, Juan Ignacio Álvarez-Gortari, presentó a Sa-

vater y con tono grave parafraseó a Leonor Benedetto: «A mí me gusta mucho Savater, espero que a ustedes también». Su timbre abaritonado quedó flotando en el aire y cuando sus palabras comenzaban a desvanecerse el público reconoció la chanza y saludó con una discreta risa.

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

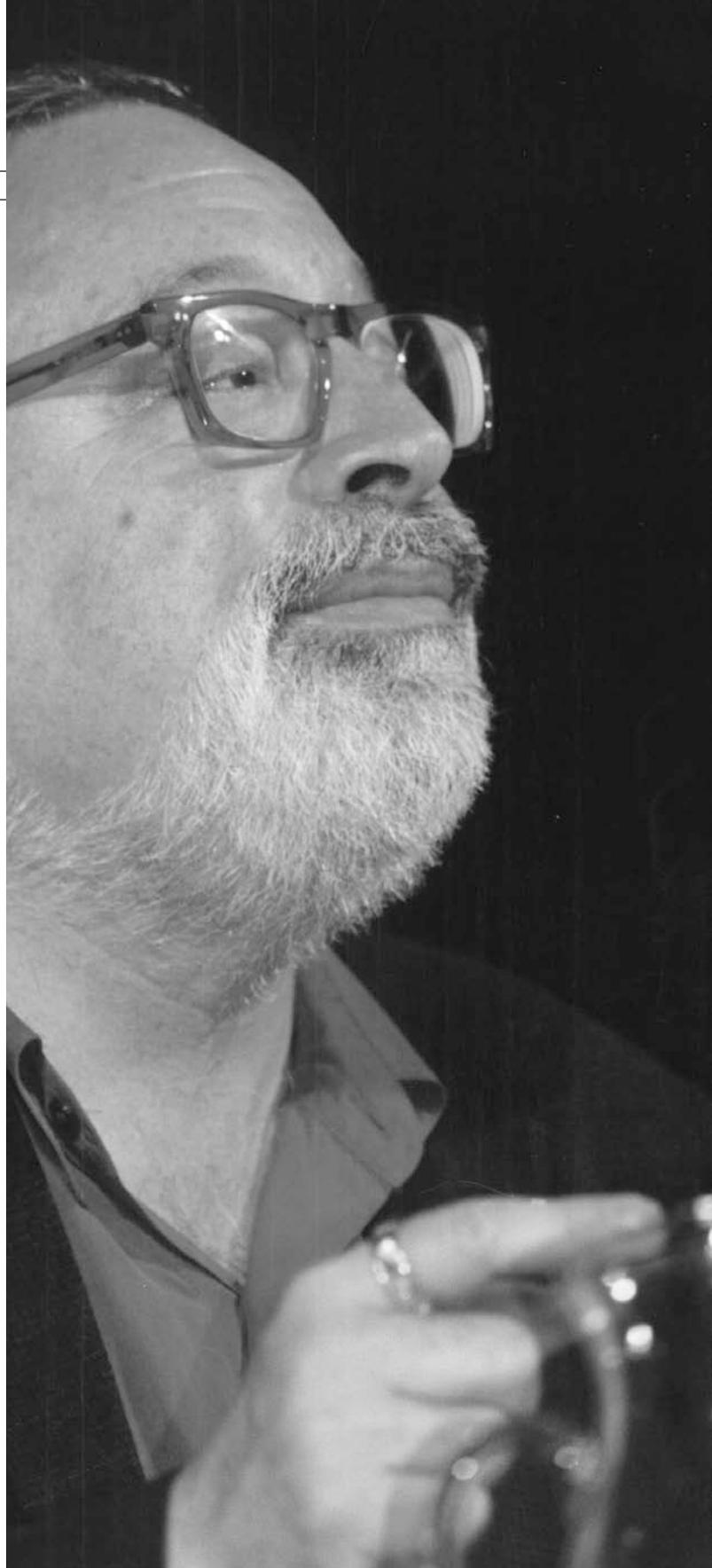
La sentencia de Aristóteles: «Los animales no actúan», traducida por Savater (que con honestidad se definió más de una vez como un profesor de filosofía antes que un filósofo) como: «Los animales están programados a hacer lo que hacen», llevó al conferencista a definir el valor de la libertad como aquello que nos hace humanos. «Tener un programa nos disculpa de pensar», diría y, también: «Si pensamos en la escala evolutiva, parece que los animales estuvieran al final de esa cadena por la precisión con que funcionan sus órganos. El ser humano, en cambio, parece un feto o un niño perpetuo». Tema recurrente, más allá de ser señalado en la charla de esa noche de abril, en la literatura de todos los tiempos y resumida no sin melancolía en la máxima de Francis Scott Fitzgerald: «Los hombres no maduramos; saltamos de una infancia a otra».

Así, Savater se refirió a las imperfecciones humanas como fuerza y debilidad del hombre, «porque el animal está tan perfectamente adaptado al medio –argüía–, que si éste cambia, desaparece». En cambio, los hombres no tenemos medio ambiente, «tenemos «mundo», observó en una de las cimas del encuentro. De modo que, en tal horizonte, la libertad no fue escrutada como «un gran don que conquistamos, sino como una condición». Las palabras del maestro fueron: «Además de conocer dónde vamos a actuar, tenemos que tener imaginación para plantear alternativas diferentes y, al final, elegir, decidir».

Sendas citas de Ovidio y San Pablo habilitaron a Savater a discurrir sobre las dolencias de cada uno de los pasos hacia el ejercicio de la libertad: el conocimiento padece la ignorancia; se conoce el mundo fragmentariamente y se actúa sin terminar de saber. Mientras que la imaginación padece la rutina y la imitación.

Las palmas de dos manos blancas, abiertas, como una mariposa, como el logo de aquel micro televisivo de los 70, «Las manos mágicas», refulgían en la solapa de Savater. Es el distintivo de «Basta ya», una organización civil de la que el filósofo es el rostro más visible e «intenta denunciar la violencia en el País Vasco y oponerse a ella» (Savater dixit). De modo que en la conferencia de prensa, antes de su charla, se impusieron las preguntas sobre el atentado en Madrid el último 11 de marzo, el más grande que sufriera Europa en su historia y el mayor en el mundo luego del ataque a las Torres Gemelas.

Puesto a reflexionar sobre el carácter cosmopolita de las víctimas del atentado, Savater observó:



«Lo bonito, lo emocionante, más allá de las víctimas, es cómo es la realidad de Madrid, del país. Eran unos trenes en los que iban a trabajar esa mañana gentes de 12 o 13 países diferentes. De hecho, los propios terroristas pasaron desapercibidos por la propia variedad de gente que iba en los tre-

Para el filósofo español, el mejor invento del ser humano es la idea de vivir en sociedad

nes. Ha sido una revelación. Muchas veces para ver lo que es la realidad de una ciudad hace falta una cosa de estas, ¿no? La gente se daba cuenta de cómo ha variado la situación en España en los últimos años. Y probablemente hubo menos víctimas porque ese día estábamos en huelga los profesores. Entonces muchos de nuestros alumnos no tomaron esos trenes ese día. Tanta gente convive ya tan pacíficamente y tiene ayuda y becas. El propio jefe de la banda terrorista había tenido 50 mil euros en becas por parte del gobierno español para estudiar en la universidad».

Savater cabalgaba sobre el papel de la técnica en este avance hacia la libertad, al tiempo que el secretario de Gobierno de Rosario, Juan Carlos Zabalza, asentía desde una de las primeras filas, junto al gobernador Obeid. Mientras tanto, un pensador solitario, entre las filas del público del sector derecho frente al escenario, lucía una pipa apagada que masticaba entre sus labios, en medio de una maraña de barba salpicada de pelos blancos. «Los animales llevan la técnica incorporada en sí mismo», decía Savater. Y esto llevó al profesor de filosofía a trazar una diferencia sustancial: «La elección es búsqueda —dijo, desafiando la lección de Borges y Bioy Casares que aconseja usar «busca», en lugar de «búsqueda»— de complicidad de otros». Lo que animó a Savater a sentenciar: «Nuestro invento mejor es la sociedad». Y, luego, cuando la pipa de aquel espectador parecía echar el humo de neuronas incandescentes: «El lenguaje es la sociedad que todos llevamos dentro». Y cuando el éxtasis filosófico sumía al público en un estado de tensa expectación —los párpados apretados, el oído abierto—, Savater remató con una cita de Spinoza: «Sólo se es libre en sociedad».

El pensador español se mantuvo fiel a la doctrina filosófica clásica y declaró en su conferencia: «La ignorancia se opone a la libertad porque esclaviza. También la miseria, porque impide elecciones libres». Entonces recordó la enseñanza de los antiguos griegos («una sociedad tan poco socialista», como la definió), quienes subsidiaban a los más pobres para que asistieran a las asambleas

en el ágora ateniense, de modo que el objetivo central de la República recogiera todas las voces de la comunidad.

Los conceptos libertarios de Savater, quien alguna vez definió: «Idiota: del griego idiotés, utilizado para referirse a quien no se metía en política, preocupado tan sólo en lo suyo, incapaz de ofrecer nada a los demás», se completarían luego, con la ronda de preguntas que sus anfitriones recogerían por escrito: «Toda riqueza es siempre social y tiene una responsabilidad con la sociedad. Nadie se hace rico solo», diría.

Antes de llegar a Rosario, Savater presentó en la última Feria del Libro, en Buenos Aires, su libro «Los diez mandamientos en el siglo XXI», que recoge las charlas mantenidas durante la emisión del programa televisivo que condujo el filósofo en España durante el 2003. «¿Qué validez pueden tener hoy los diez mandamientos que usted propuso en su nuevo libro?», inquirió distraídamente un periodista durante la conferencia de prensa. «Bueno, yo no los propuse, los propuso Moisés», se atajó Savater que, de inmediato, avanzó: «Lo que nos interesaba en ese programa era ver cómo históricamente se formularon esos mandamientos y cuáles eran los valores históricos. Por ejemplo, se dijo «No matarás», y eso a qué ha llevado, cuáles son los cambios legales, sociales que ha sufrido ese mandamiento que sigue estando vigente. Todos están ahí, transformados en leyes, en preceptos morales». Y otro periodista: «Hay algunos mandamientos que, según usted, deberían respetarse tal cual y otros que no tanto, uno de ellos era «No deseearás a la mujer de tu prójimo». Y Savater: «Bueno, yo no hice más que hablar con gente. Ha habido curas, rabinos, jueces, escritores, políticos, periodistas. Y, hombre, me daba la sensación de que había mandamientos como el no matarás, no mentarás, no robarás, cuya urgencia sigue uno oyendo bastante clara y había otros, por ejemplo, no deseearás a la mujer de tu prójimo, que había ya que circunscribir un poco más». Y otro periodista más, acaso sintiéndose interpelado: «Qué pasa cuando la mujer del prójimo quiere ser deseada». Y el entrevistado: «Exactamente, por qué humillar entonces a la mujer del prójimo no deseándola».

Pablo Makovsky Escritor y periodista. Ha publicado el libro de poemas «La vida afuera».



¿Cubiertas de libro o marketing editorial?

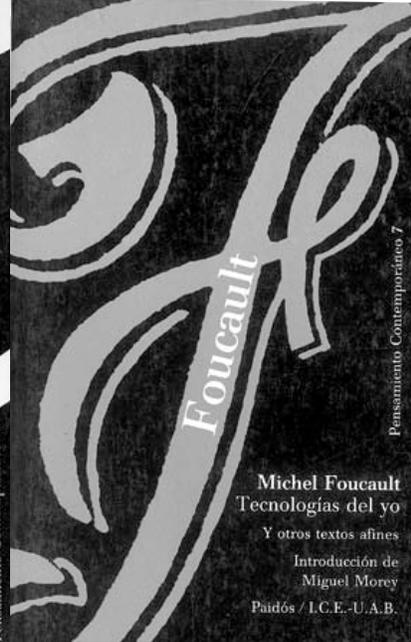
Pensado desde las leyes del consumo de supermercado, el arte del libro experimenta un retroceso. Se busca impacto rápido y recupero de la inversión, además de la competencia con otros medios, desde el videojuego hasta el cine en casa. En ese panorama, el futuro del libro parece estar en la recuperación de los valores que le son únicos



El «Fast Book»

Al igual que hablamos de comida rápida (y de comida basura) podemos empezar a hablar de edición de rápido consumo. No me refiero a las ediciones de bolsillo o económicas, que poco tienen que ver con esto y por las que siento una especial devoción, sino a la voracidad con que los editores hoy nos empeñamos en recuperar inversiones, agotar ediciones y reducir stock. Víctimas del imperio de la logística y la distribución, nos hemos dejado arrastrar por quienes han entendido que el futuro del libro pasa más por las leyes del consumo de supermercado, del factor impulso, que por la relación intelectual con su contenido y espiritual con el objeto en sí.

No negaré que desde el punto de vista de las ventas el fenómeno está siendo muy interesante para unos pocos editores (los de siempre, si se me permite) y para muchos otros quizá es una tabla de salvación a la que aferrarse para no naufragar en los torbellinos del revuelto mar de las librerías...



A bote pronto, se me ocurren algunos argumentos a favor de quienes entienden así el futuro de la edición. En primer lugar, las casas son cada día más pequeñas, y otros elementos de ocio (grandes televisores y reproductores de distintos formatos, videoconsolas de juegos, computadoras con su parafernalia de impresoras, escáneres, cámaras digitales...) ocupan buena parte del espacio que antaño quizá hubiera sido orgullosamente dedicado a la biblioteca familiar. Incluso cuando existe, en ella los libros se ven obligados, no siempre con éxito, a hacerse un hueco entre las películas grabadas de la televisión, compradas en los canales de la piratería o simplemente bajadas de la red. Con todo ello, el libro para acompañarnos durante toda nuestra vida, ese con el que establecíamos una relación objetual más allá de la acumulación de contenido escrito y visual, ha dejado de ser un modelo a seguir.

También podría argumentarse, y no sin parte de razón aunque nos pese, que es imposible mantener

un mercado editorial sobresaturado de nuevos títulos cuando no aumenta en la misma proporción ni el número de lectores ni la cantidad de libros leídos: las tiradas son cada día más cortas, y la distribución no puede soportar durante años en sus estantes tal cantidad de libros que no se venden.

Por último, y éste parece ser el argumento imperante, el libro tiene que competir no sólo en ventas sino en horas de consumo con ofertas alternativas que cuentan con cautivadores argumentos, que apelan a los sentidos de la manera más primaria pero quizá por ello la más eficaz: los videojuegos, el cine en casa, las computadoras, la red, la ingente oferta de contenidos televisados simultáneamente han hecho del acto de la lectura un ejercicio heroico. Con ello, para muchos editores el nuevo marketing editorial es la única manera de competir al enemigo con sus mismas armas.

El encargante

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

Parece una cuestión baladí, y sin embargo, de-

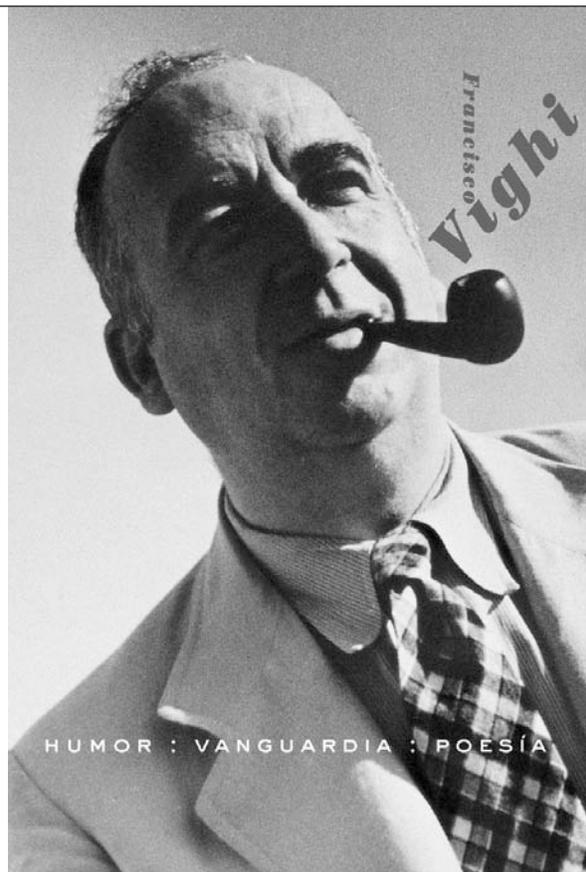
trás esconde posiblemente una de las causas con más peso específico en el descenso de calidad del diseño editorial.

El diseño editorial es sin duda vocacional, en el sentido más sacerdotal de la palabra: como los frailes, los diseñadores editoriales deberán recibir la llamada del libro, y abrazar el voto de pobreza antes de dedicarse profesionalmente a diseñar cubiertas e interiores.

Bromas aparte, tradicionalmente un libro —o una colección en su caso— se consideraba dentro de la estructura jerárquica y funcional de las editoriales como un proyecto unitario. Un director de proyecto (en algunas editoriales lo llaman responsable editorial, en otras simplemente editor) supervisaba todo el proceso y engarzaba el trabajo de los distintos participantes, actuando no sólo como responsable, sino muchas veces como árbitro. Así el diseñador reportaba a una única persona con autoridad máxima en su parcela, que además actuaba de hombre bueno (o mujer, entiéndaseme bien) en la relación no siempre fluida, muchas veces incluso tormentosa, entre el portadista y el autor del texto, quien considera el libro como algo suyo en el conjunto, lo que le daría derecho a opinar e imponer en todo aquello que le afecte.

Son pocas las editoriales que siguen respetando este esquema. En la mayoría, aquel responsable editorial lo sigue siendo de todo el libro excepto de las cubiertas. La consecuencia ha sido catastrófica. En esa situación, los buenos diseñadores de libros han perdido cualquier ilusión por entregarse a la definición gráfica de los interiores, la parte menos agradecida pero no por ello menos importante, a sabiendas de que no podrán hacer también la portada. De este modo, la calidad de los diseños de interiores ha caído en picado, y es actualmente realizada en muchos casos por reconvertidos montadores de imprenta (con todo respeto lo digo), o diseñadores noveles, menos preparados. Las cubiertas, a su vez, dependerán del departamento de marketing o de ventas: serán contratadas como un packaging, con criterios exclusivamente de impacto en el lugar de venta, como sucede con un tarro de mermelada o un brick de leche. Serán sometidos a test de percepción y de reacción del comprador, y los resultados de estas pruebas serán argumento de peso específico en las decisiones.

En ese proceso, se pierde por un lado la especialización del diseñador de libros, porque el *oficio* deja de ser un grado ante la hegemonía del *eficacismo*. Ahora el experto deberá serlo en pasar los pre-



test (y los hay, buenísimos, aunque sean diseñadores mediocres). El buen diseñador de libros quedará para unas pocas ediciones o se reciclará para abarcar otros terrenos que le garanticen la subsistencia.

¿Dónde está el futuro?

Llegados a este punto, podría pensarse que no queda un lugar para la esperanza, pero no es así. El futuro del libro pasa, necesariamente, por recuperarle los valores que le son únicos y dejar de intentar potenciarle los que le son comunes a cualquier otro tipo soporte de ocio y cultura. Eso, que ya está sucediendo, conseguirá que cada vez más editores y lectores encuentren en la calidad de la edición el punto de encuentro entre sus intereses. De momento, está sucediendo sobre todo en las ediciones no comerciales (libros de arte, catálogos de exposiciones, ediciones de museos y centros culturales), un género que se nos antoja hoy un auténtico baluarte, aunque sea de la mano del despilfarro público, ya que no es exagerado decir que por cada diez ediciones prescindibles y banales, una merece realmente la pena. Pero cada vez más, y puesto que la fórmula funciona, estamos viendo cómo se traslada al mundo de las ediciones comerciales. Y que nos dure.

Álvaro Sobrimo. Director de arte y diseñador gráfico. Fundador de la Revista Visual. Brindó un seminario en el CCPE/AECI en abril pasado.

Traducción: la musa esquiva

¿Hay una musa de la traducción? Walter Benjamin aseguraba que no. ¿Entonces por qué esa necesidad de «repetir lo mismo», quién susurra al oído del traductor para tentarlo con verter a su idioma un texto de otro? Aunque Benjamin se inclinaba por un misticismo seductor (todo texto tiene entre líneas su propia traducción) y una nostalgia de un mundo sin Babel (es el recuerdo en común lo que atrae a las lenguas a la traducción), la negación de la musa deja lugar para pensar a la traducción también como un repertorio de operaciones que escenifican otros aspectos. Sobre todo, los de la relación entre lengua y nación, y su vínculo con la modernización cultural. Aspectos, entre otros, abordados por los ensayos del dossier que ofrece Lucera en este número; un dossier que prelude recorridos del III Congreso Internacional de la Lengua Española que se llevará a cabo en Rosario en noviembre próximo.

Nora Catelli abre el juego sondeando las relaciones entre el castellano y el catalán, los contactos y evasiones entre dos lenguas, las escenas de un vínculo que en los últimos tiempos muestra una nueva forma de leer la tradición.

Patricia Willson se detiene en el Borges traductor de grandes novelistas del siglo XX (Joyce, Faulkner y Woolf). Indaga en los diversos usos de la traducción que hace Borges y en cómo esas maneras «refractan», iluminando la configuración de una lengua literaria.

Marietta Gargatagli y Juan Gabriel López Guix analizan las operaciones del joven Borges traduciendo a poetas vanguardistas ingleses y exponen los disfraces del autor: escribir versos clásicos cuando era un poeta ultraísta, inventarse un estilo, una época y una nacionalidad.

Sergio Cueto hace una apuesta fuerte. Sostiene que Alberto Girri es el mayor poeta de la lengua española de los últimos tiempos, y explica: en el inglés Girri «encuentra... el camino hacia la seca playa sola que es la intimidad del español».

Por último, Osvaldo Aguirre establece una genealogía de traducciones en Rosario, con tres escenas significativas: un esforzado traductor de Horacio en el siglo XIX; un poeta y periodista que tradujo a Dylan Thomas a la manera de Ezra Pound, y el poeta Arturo Fruttero, transformado por su traducción de «Las flores del mal».

Literatura y lenguas en contacto en Madrid y en Barcelona

No voy a hablar de mercados editoriales, políticas institucionales, subvenciones, bilingüismo o inmersión lingüística, cosas todas ellas sobre las que, como ciudadana de Catalunya, tengo opiniones (por ejemplo, muy favorables respecto de la inmersión lingüística), sino sobre mi experiencia como lectora y crítica interesada en una sociedad con dos lenguas literarias, la catalana y la castellana. Quiero referirme a los vínculos entre ellas; a esa red de imaginarios espesos que puedo deducir de lo que los críticos, novelistas, poetas, traductores y académicos escenifican en sus textos acerca del encuentro entre las literaturas de esas dos lenguas.

Los lazos que vinculan nación y lengua tal como cristalizan en la modernidad no sólo son innegables sino que no dependen de la voluntad. Constituyen un destino insoslayable para los escritores, algo que va más allá de las decisiones individuales e incluso más allá de elecciones alternativas en una u otra lengua: alguien que escriba en dos lenguas alternativamente pasa de una a otra tradición literaria y en cada una de ellas pertenece a una u otra de ellas.

Por su carácter de *fati*, al ser analizados estos lazos exigen, ignacianamente, una composición de lugar muy estricta respecto del propio origen; por

Dossier 2a

Primera edición española

Titulo del original polaco

FERDYDURKE

Traducido por el autor, asesorado por un Comité de traducción.

Queda hecho el depósito que marca la ley Nº 11.723

Copyright by AACOS, S. A. EDITORIAL C. e I., Buenos Aires, 1947

eso voy a decir cómo me narro yo el mío. Como todos los americanos, tanto los del norte como los del centro como los del sur, yo soy producto de un nacionalismo triunfante. Salvo Cuba y Puerto Rico, nuestras repúblicas hispanas, que cifran su independencia común en torno de 1824, la fecha de la batalla de Ayacucho, tramaron una red que podríamos denominar moderna en la que se postulaba la construcción de los estados a partir de una triple unidad: unidad de religión, unidad de territorio, unidad de lengua. No es éste el lugar para extenderse en las peculiaridades regionales y las extensas guerras civiles que tales codiciadas uni-

dades promovieron. Ninguna de ellas duró menos que unos cuarenta o cincuenta años; algunas se extienden hasta el presente. Pero eso no debe ser impedimento para constatar que el objetivo sustentado en las tres unidades se consiguió en todos los casos, aun en el de Paraguay, única nación oficialmente bilingüe de América.

Lo que importa aquí es que mi propio origen se basa en un objetivo conseguido, por el cual, como argentina, tiendo a dar por «naturales» esas unidades: constituyen mis mitos de origen; y, como son tan cercanos la historia, suelen poseer una firmeza y convicción especialmente fuertes. Llegar en

A L'INREVÉS

*Ho diré a l'inrevés. Diré la pluja
frenètica d'agost, els peus d'un noi
caragolats al fil del trampolí,
l'agut salt de llebrer que fa l'aroma
dels lilàs a l'abril, la paciència
de l'aranya que escriu la seva fam,
el cos amb quatre cames i dos caps
en un solar gris de crepuscle, el peix
llisquent com un arquet de violí,
el blau i l'or de les nenes en bici,
la set dramàtica del gos, el tall
dels fars de camió en la matinada
pútrida del mercat, els braços fins.
Diré el que em fuig. No diré res de mi.*

A MIG MATÍ

*El sol, el savi vell, va dissipant
minúsculs dubtes de foscor, deixats,
fins ara, per resoldre. Li tremolen
una mica les mans, i tremolem*

enero de 1976 a Catalunya supuso un lentísimo esfuerzo de aprendizaje, de revisión de esas certidumbres como lo que son: mitos.

A causa de mi propio origen me costó mucho aprender a leer, literariamente, dos poesías y dos narrativas en dos lenguas romances de rango similar que coexisten, o mejor, que ocupan el mismo territorio e incluso ocupan en ocasiones el mismo escritor, y que han producido imaginarios muy semejantes, aunque nunca idénticos. Me costó, además, abandonar la necia idea imperial de que una lengua sea más importante que otra porque la hablen más millones de personas. Por último, me costó admitir que esa coexistencia no suponía, como no supone, conocimiento. De hecho, la historia contemporánea de las relaciones literarias entre Barcelona y Madrid es la historia de una serie de formas de desconocimiento que han sido, además, asimétricas, y que ahora tienden a nivelarse.

Estas formas de desconocimiento no son sencillas. La primera, la clásica, es la que ha trazado la frontera entre lenguas literarias como si fuese una frontera entre territorios. Voy a dar unos ejemplos algo lejanos en el tiempo, para tratar de aclararme a mí misma y a ustedes lo que quiero decir. Como lectora, necesariamente lectora crítica, aprendí, de modo muy lento, a captar en qué medida la li-

teratura castellana estaba en la catalana, muchas veces de modo subterráneo; del mismo modo, aprendí cuán escasas eran las huellas de lectura de la literatura catalana en la castellana. Esto es muy notorio en la poesía. No depende de que existan o no traducciones, ya que en lenguas tan cercanas como la catalana y la castellana la traducción de poetas —algunos, traducidos en abundancia, como Foix, Riba y Ferrater; otros menos, como Josep Carner— no condiciona su conocimiento. Desde el punto de vista que estoy tratando aquí, el conocimiento es cuestión de diálogo; en suma, de lectura entre poetas. El diálogo entre poetas de dos lenguas literarias próximas no depende de las traducciones, sino de que los poetas busquen modelos de creación y de experiencia en la otra lengua y los utilicen para vivir el quehacer en la propia. Supongamos que afirmamos la existencia hipotética aunque verosímil de un poeta castellano que se hubiese preguntado cómo hizo Carles Riba para escribir las «Elegías de Bierville». Mejor: cómo hizo para escribir esas elegías en ese momento, en 1942. Y diré que ese hipotético poeta castellano es improbable. Digo que ese poeta castellano es improbable, porque la poesía castellana, salvo la que se hizo y se hace en Barcelona, no deja traslucir, en sus textos, una aspiración a buscar modelos

DEL REVÉS

Lo diré del revés. Diré la lluvia
frenética de agosto, los pies de un chico
curvados al final del trampolín,
el salto agudo de lebrer que exhalan
las lilas en abril, la paciencia
de la araña que va escribiendo su hambre,
el cuerpo — dos cabezas, cuatro piernas —
en un solar gris del ocaso, el pez
deslizante como arco de violín,
el azul y oro de las niñas en bici,
la sed dramática del perro, el corte
de los faros de camión en la alborada
pútrida del mercado, los brazos suaves.
Diré lo que me huye. Nada diré de mí.

A MIG MATI

El sol, el savi vell, va dissipant
minúsculs dubtes de foscor, deixats,
fins ara, per resoldre. Li tremolen
una mica les mans, i tremolem

A MEDIA MAÑANA

El sol, el sabio viejo, desvanece
pequeñas dudas de oscuridad, dejadas
por resolver hasta ahora. Tiemblan

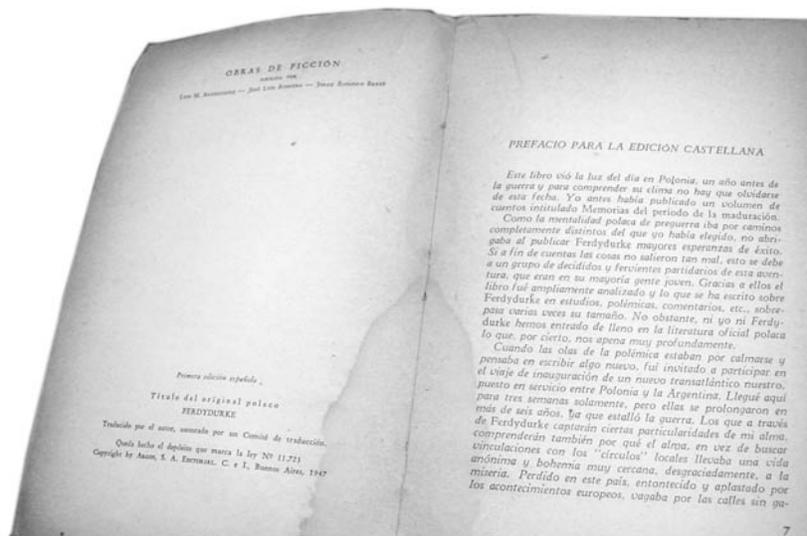
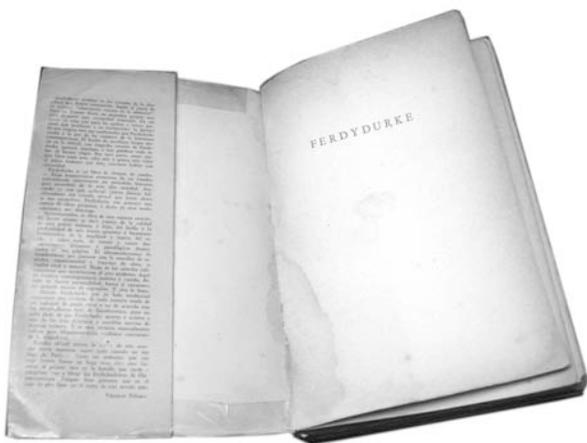
—juegos con la tradición, especulaciones con la métrica, representación de las emociones, pensamiento literario— en la poesía catalana. Este desconocimiento es asimétrico, pero no se tiene por tal. Los catalanes conocen la tradición catalana; los castellanos desconocen la catalana. No lo advierten: nadie se consideraría ignorante de la tradición poética española aunque sea incapaz de tensar esa cuerda tan próxima pero que, sospechosamente, no acusa en la poesía castellana la menor huella. Poner en relación al Dámaso Alonso de «Hijos de la ira» (1944) con las elegías de Carles Riba supone un movimiento casi impensable de aproximación crítica de parte de la tradición castellana; la más cercana y quizás, por eso, la más inquietante.

Otro ejemplo: «Nada» de Carmen Laforet, novela de 1945, resuena en la última sección de «Incerta glòria», de Joan Sales, la grandísima novela catalana de 1956; en la sección que se desarrolla tras la derrota de la república, en la sórdida calle Pelayo de la Barcelona franquista. No es la única resonancia posible: «Nada» está también en «Si te dicen que caí», que es de 1973, y en la que una escucha atenta sí podría sentir también a Joan Sales, independientemente de las lecturas biográficas de Juan Marsé. Cada uno de ustedes sin duda podría

añadir a esta secuencia otros títulos de la tan abundante narrativa de la Guerra Civil en castellano y en catalán. No es sorprendente. Alguien podría decirme ahora ¿y qué? Usted está hablando de eso que antes se llamaba influencias, y hoy contaminaciones, proximidades, simpatías, intertextualidades...

En cambio, sonaría raro, como me sonó a mí, que yo afirmase que la primera parte de «Incerta glòria» de 1956 resuena, a su vez, en «Herrumbrosas lanzas» de Juan Benet, aparecida unos veinticinco años más tarde. Raro y sorprendente; e insólito, porque podría jurar aquí mismo que el castellano Juan Benet no leyó al catalán Joan Sales —en el sentido estricto en que se produce una recepción literaria—. Muy probablemente ni siquiera se enteró de su existencia, aun cuando se lo hayan presentado: no lo nombra en su bibliografía. Esto es revelador, porque Benet es muy puntilloso —estratégicamente puntilloso— en las fuentes de «Qué fue la guerra civil», como es inmensamente detallado en los movimientos militares de «Herrumbrosas lanzas», que no reproduce circunstancias concretas de la guerra, pero donde es posible sentir los ecos de «Incerta glòria».

Si se han leído con cierta atención las cartas de Joan Sales, se advierte que era muy parecido en



talante a Juan Benet: un oficial de carrera, refinado y obstinado, que en México quiso formar el Ejército Nacional de Catalunya y ponerse a las órdenes de los aliados. Se advierten también similitudes en la manera en que ambos adhieren a la república pero no a la revolución. Los dos intentan –Sales desde la acción primero y desde su novela después; Benet desde el futuro– escribir la historia desde esa perspectiva, una perspectiva que, dentro de la narrativa de la guerra civil, es bastante reveladora. Poco importa que en Sales estén Dostoievski y George Bernanos mientras que Benet se autorice en esos cronicones latinos ilegibles que él reescribió con rigor y delirio insuperables. El problema es que hay uno, Sales, que no está para el otro. En Sales se puede dar por leída la narrativa castellana; en Benet no se puede dar por leída la catalana. Me interesa insistir en lo extraordinario y significativo de esta ausencia en alguien como Benet, que reordena de manera originalísima los relatos de la Guerra Civil, que lo hace con una ambición casi homérica y que, además, lo realiza hace no demasiado tiempo. Si me atengo a lo escrito, no a la biblioteca real de Benet o a sus vinculaciones familiares con la sociedad catalana, puedo concluir que su biblioteca mental no incluía el flujo de los relatos catalanes (relatos en sentido amplio: memorias, novelas, crónicas, autobiografías, cartas), ese flujo que en «Incerta glòria» alcanza una de las más conmovedoras, precisas y rigurosas expresiones literarias de la postguerra.

Incluso podría decirse que el imaginario bélico, contado o evocado, es inventado dos veces de dos modos distintos, paralelos y, a veces, sobreimpresos. Sobreimpresos, pero jamás fundiéndose uno en otro. Se trata de lenguas literarias que hablan de los mismos territorios como si la otra no existiese;

que en ocasiones refieren los mismos hechos y personajes, pero que lo hacen con «genios de la lengua» del todo diversos y con una asimetría notoria, agravada por el hecho de que la ausencia de la literatura catalana en la castellana suele aceptarse como si se tratase de un hecho biológico y no de una falta reveladora de una extraña incomodidad ante lo próximo.

Siempre se ha dicho que eso se debía a que los catalanes eran periféricos y, por tanto, cosmopolitas, mientras que los castellanos, como todos los metropolitanos, eran provincianos: como lo es un inglés comparado con un portugués, por ejemplo. Y todo eso es verdad. Sólo que el cosmopolitismo no es una virtud, sino un destino, una magnífica estrategia de supervivencia entre culturas en las que existe una estrecha relación jerárquica, nunca igualitaria. Esto aumenta y aguza el espíritu crítico: así Gabriel Ferrater es capaz de captar, en 1966, que «Ferdydurke» de Witold Gombrowicz, traducida en Buenos Aires por un grupo extravagante entre los que se contaban, además del propio autor, algún otro polaco, Virgilio Piñera y Ernesto Sábato, se había convertido, gracias a esa traducción salvaje, oscilante, errática, en una obra en español, un texto de la literatura española.

Por eso insisto en el origen como determinante para pensar en esos encuentros, para verificarlos o para preguntarse, en este presente, un presente que yo daría por iniciado en los años ochenta, por qué no hay huellas, en la poesía o la narrativa castellana, de una necesidad de estímulo, de exigencia de lectura de esos otros tan próximos que son los catalanes. Esa necesidad no existe; y esa no existencia se debe a una estrategia de desconocimiento nueva.

Se trata de la de los escritores actuales castellanos en Catalunya. Es más complicada que la ante-

NOTA SOBRE LA TRADUCCIÓN

Dos palabras sobre *Ferdydurke* en español.

La lengua usada en *Ferdydurke* se aparta de la convención general del idioma, de sus leyes universales, de su ritmo regular y diario. Una de las sorpresas de esta obra —entre muchas que ofreció al lector polaco— fué su insólita manera de manejar el idioma. Manera que abarcaba desde la distorsión de la frase o del período hasta la aportación de nuevas palabras o locuciones enteras.

El lector español no avisado de estas peculiaridades estilísticas creería que *Ferdydurke* ha sido incorrectamente vertido; podría estimar que en algunos pasajes, cierta dureza propia a la frase, cierto sabor arcaico se deben a incompetencia por parte de los colaboradores en la labor de traducción.

rior, porque ya no se sabe quiénes son unos y quiénes son otros. Hoy en día las producciones literarias en catalán y en castellano discurren sin tocarse; por primera vez, además, de un modo menos asimétrico. Quizá se trate de un equilibrio letal, de una igualación a cero. Tal vez por ello aparezcan unos cosmopolitas nuevos, los castellanos de Catalunya, periféricos en el sentido molesto y a la vez sutil en que lo fueron los catalanes antes de la Guerra Civil. Se podría argüir, al revés, que siempre se han dado y se dan múltiples conmutaciones entre el catalán y el castellano por parte de los escritores y poetas catalanes y que poco ha cambiado en ese sentido. Lo admitiré, con una salvedad: hoy el catalán es una lengua con comunidad, aunque no con estado. Dispone de una trama educativa, de medios de comunicación, de administración de todos los estratos de la lengua, además de la literaria: la periodística, la burocrática, la académica, la instrumental. Al haberse modificado radicalmente la red institucional y sociológica de la enseñanza de la lengua, el imaginario de los escritores catalanes empieza a volverse electivo respecto de la tradición literaria castellana, como la tradición castellana lo ha sido siempre con la catalana. Como lo fue Unamuno, como lo fueron los poetas del 27. Generosos, interesados, pero electivos.

Insisto: ahora los catalanes, tanto en la creación como en la traducción, concebida como instrumento al servicio de la lengua literaria, empiezan a ser electivos respecto de la tradición castellana. Y los que escriben en Catalunya en castellano —una parte de su obra, toda ella, un género, poco importa— empiezan a dejar de ser electivos, pero por partida doble: necesitan la lengua literaria castellana y necesitan la catalana. Son los cosmopolitas de la nueva era, los periféricos de

dos tradiciones literarias; los subalternos, como se dice en la jerga de los estudios culturales. Necesitan las dos tradiciones; las dos, al contrario, son electivas con ellos.

¿Qué efectos tendrá en las literaturas en contacto esta nueva situación? Anticiparé los lamentos: se pierde el disfrute de las lenguas, se cortan lazos... Lo niego: lo único que sucede es que los castellanos, habituados a ser leídos inapelablemente, se sienten sometidos al azar de una decisión. Una tradición, la catalana, antes obligada a leer la castellana, puede abandonarla. Puede incluso construir una lengua literaria con mayor libertad en cuanto a la elección de modelos y coexistencias. Esto probablemente ha obligado —obligará— a una conciencia literaria distinta, a reordenar la tradición, a renovar las formas. Serán muy pocos los que lo hagan, pero eso ya se sabe: muchos son los llamados a aumentar la masa publicada de una literatura nacional, muy pocos los elegidos para hacerla perdurar.

Nota

Conferencia leída en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 18 de mayo de 2000, en el marco de las *Jornadas Madrid-Barcelona*. Se publica por primera vez en castellano en Lucera.

Borges, traductor: refracciones y tapices de Flandes

1. Refracciones

Una de las maneras posibles de pensar la traducción es relacionarla con otras prácticas que –como ella– permiten la recepción de un texto fuente en un nuevo contexto, o en un contexto ampliado, a menudo con la intención de influir sobre los modos de lectura. Tal perspectiva le procura la compañía de la crítica, el comentario, la historiografía, la enseñanza. Esas prácticas, que algunos teóricos de la traducción llaman «refracciones»¹, tienen siempre relaciones complejas con el texto de partida, relaciones en las que inciden concepciones de la literatura, de lector, y hasta valoraciones comparadas de la cultura de origen y la cultura receptora cuando se trata de una importación cultural. Si bien ampliar los alcances de un concepto suele ser un arma de doble filo, un mecanismo que hace perder en precisión lo que aporta en ubicuidad, vincular la traducción a la crítica en tanto prácticas productoras de legibilidad puede ser oportuno en el caso de una aproximación a Borges traductor.

Se sabe que Borges, de manera militante, no practicó la novela; sin embargo, *reescribió* en español a dos grandes novelistas del siglo veinte: Joyce

y Faulkner. También *escribió* sobre ellos. De esos autores, ¿dijo –explícita o implícitamente– lo mismo en uno y otro caso? En otras palabras, ¿su labor como crítico contradice su labor de traductor o se condice con ella? O también, las refracciones borgeanas, ¿refractan del mismo modo el texto fuente?

Molly fue a lo de Lipton

La traducción que Borges hizo de la última página del «Ulises» de Joyce se publica en la revista «Proa», segunda época, en enero de 1925. La versión está antecedida por un texto del propio Borges en el que, a diferencia de lo que sucede en otros textos preliminares de traductor, confiesa no haber leído toda la novela, sino haber frecuentado algunos «retazos». En los prólogos habituales de traductor siempre hay una especie de *captatio* larvada, a través de la cual el traductor se escuda en su conocimiento exhaustivo de la obra del autor, en su admiración estética por el autor o incluso en ciertas particularidades estilísticas del autor para justificar sus elecciones léxicas y sintácticas a la hora de traducir. Esto es lo que, a lo largo de la historia, han repetido en textos referidos a traducciones propias San Jerónimo, Lutero, León Felipe, Oliverio Girondo. En el texto preliminar de Bor-

Dossier 2b

LAS PALMERAS SALVAJES

Traducción de
JORGE LUIS BORGES



EDITORIAL SUDAMERICANA
BUENOS AIRES

TÍTULO DEL ORIGINAL INGLÉS: "THE WILD PALMS"

ges, por el contrario, el objetivo es examinar el proyecto novelesco de Joyce, sus posibilidades y sus límites, sus aciertos, sus desmesuras.

Esa última página del «Ulises», en la que culmina el célebre monólogo de Molly Bloom, ha sido retomada desde entonces con independencia del resto de la novela por críticos y por otros traductores, como si el fragmento elegido por Borges fuera autónomo, como si tuviera entidad propia. Como afirman Nora Catelli y Marietta Gargatagli, Borges despedaza la tradición occidental y traduce sus fragmentos.²

El final del monólogo de Molly halla en Borges a un traductor que aclimata las referencias culturales: todo aquello que, en el texto fuente, sirve para la construcción de un *locus* foráneo, o bien es eliminado, o bien es homologado a un espacio familiar para un lector rioplatense. Borges quiere una Molly acriollada, capaz de vosear («para vos hoy brilla el sol»), capaz de referirse a lo que, en el contexto local, podría ser una tienda de gringos («esas masas divinas de lo de Lipton»); capaz también de asimilar lo que traducido literalmente serían carros de toros a «carretas de bueyes...».³

Es que, para Borges, así como Séneca puede estar en las orillas, Molly puede estar en la pampa. Esa relocalización —que es una de las consecuen-

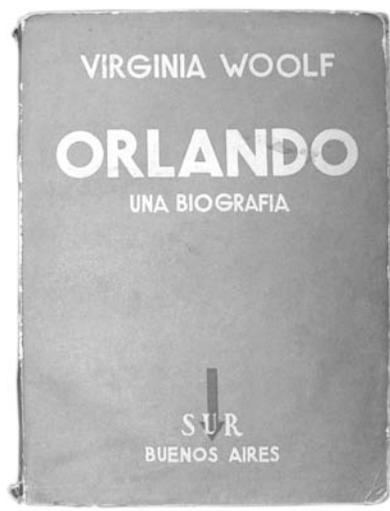
cias de las refracciones a las que se hizo referencia en el primer párrafo— también es portadora de sentido, pero sobre todo, nos muestra la ponderación borgeana de la novedad literaria que entraña Joyce. La reflexión sobre el «monólogo callado» que aparece en el texto crítico preliminar y las estrategias de traductor revelan que, para Borges, como crítico y como traductor, lo fundacional del texto de Joyce es la sintaxis, sintaxis que aparece vertida literalmente en la versión borgeana, respetando la ausencia de puntuación y las anomalías de construcción. A Borges no le importa la faceta joyceana de invención de términos; los retruécanos no le importan. Lo relevante para Borges es situar el «Ulises» en la tradición abierta por «Les Lauriers sont coupés», novela de Edouard Dujardin en la que, por primera vez en la literatura, el lector oye «pensar prolijamente a sus héroes». Así refracta el texto de Joyce en su crítica, y así traduce. En París, en Dublín o en el Río de la Plata, las operaciones innovadoras en la configuración de una lengua literaria son aquellas realizadas sobre la sintaxis.

High-balls y caranchos

Uno de los lugares comunes sobre la traducción es aquel según el cual —a los fines de una traducción lograda— es conveniente que existan afinidades es-

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

The moral right of the editors has been asserted
 Typeset by DatIX International Limited, Bungay, Suffolk
 Set in 10/12 pt Monophoto Garamond
 Printed in England by Clays Ltd, St Ives plc
 in the United States of America, this book is sold subject
 to the condition that it shall not, by way of trade or otherwise, be lent,
 hired out, or otherwise circulated without the publisher's
 consent in any form of binding or cover other than that in
 which it is published and without a similar condition including this
 one being imposed on the subsequent purchaser



téticas entre autor y traductor. La postulación de la existencia de tales afinidades suele entrañar la suspensión del juicio crítico, que llega a considerar necesarias las elecciones del traductor, nunca necesarias, justamente por ser lo que son: elecciones.

La literatura argentina tiene un ejemplo elocuente de la «inmunidad» que otorga la postulación de la simpatía entre autor y traductor: la versión española que José Bianco hizo de «The Turn of the Screw» de Henry James para Emecé en 1945, y reeditada profusamente desde entonces. Cuanto más fuerte es la afinidad entre James y Bianco postulada por el crítico, más perfecta le parece a éste la traducción; la afinidad otorga a la traducción una especie de resistencia a las críticas, y hasta a la descripción.⁴

Esta idea de afinidades entre autor y traductor entraña, evidentemente, el caso opuesto: cuando ambos difieren, la traducción parece ser objeto de todas las sospechas. Tal es el caso de Borges, traductor de Faulkner. Es cierto que los proyectos literarios de uno y otro no podrían ser más divergentes. La forma novela, la profusión de personajes, la representación de estados subjetivos cuya comprensión es esquivada para los propios personajes, casi todos los rasgos que vuelven inconfundible el universo faulkneriano son completamente ajenos a la concepción que Borges tiene de la literatura. En una de sus biografías sintéticas publicadas en «El Hogar», Borges afirmó que, en las novelas de Faulkner, nunca sabemos qué sucede, pero intuimos que sucede algo terrible.

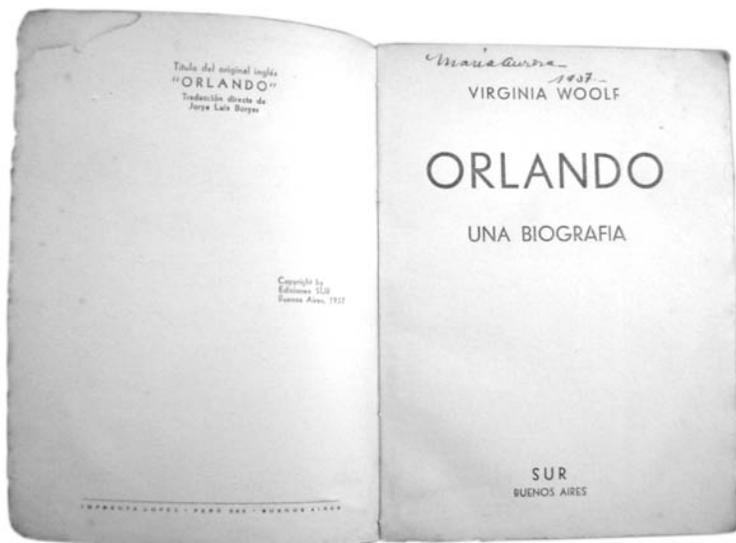
En 1940, Borges tradujo para la Editorial Sudamericana «The Wild Palms»; sobre esa novela publica una crítica clara y adversa en «El Hogar». Por una parte, señala la mecánica bipartición en dos historias recurrentes, «Palmeras salvajes» y «El Viejo»; por otra, considera que las «novedades técnicas» son «incómodas» y «exasperantes». Esa refracción crítica halla eco en las refracciones de Borges-traductor.

La bipartición se ve en la presencia de préstamos en una y otra historia: si en «Palmeras salvajes» hay un predominio de la exotización mediante la introducción de vocablos de la lengua inglesa («team», «chewing-gum», «coiffure», «high-balls»), en «El Viejo» aparecen vocablos que remiten inequívocamente a lo local («compadrear», «boleado», «caranchos», «guacho»). El juicio de valor sobre la novela de Faulkner también se refracta en la traducción, que presenta varias anomalías de cohesión, como la alternancia entre la traducción y la no traducción de los nombres propios, y hasta el uso errático de «dólares» y «pesos» para referirse al dinero. Como las novelas realistas o psicológicas que Borges consideraba monstruosas, su traducción de «The Wild Palms», por momentos, propende a ser informe...

2. Los tapices de Flandes

Cervantes, Boileau, Montesquieu, Goethe, Gide y Nabokov: a lo largo de los siglos, estos autores, entre otros, han propuesto metáforas desvalorizantes de la traducción, en las que la pérdida (de belleza, de inteligibilidad, de fluidez) es el tema. Entre ellas, es particularmente visual la que propone Cervantes: leer una traducción es como «mirar del revés un tapiz de Flandes: aun cuando se vean, las figuras están llenas de hilos que las borronen, de modo que no pueden verse con el esplendor del derecho.»⁵

En el tapiz imaginado por Cervantes, el derecho es la escritura directa del autor; en el revés, el traductor ha dejado las marcas de su manipulación del texto fuente. Esa traducción no se lee «como un original» (¿cómo podría, si no es un original?), sino que muestra su carácter de artificio. Borges, tan proclive a señalar la índole artificial y esencialmente no mimética de la literatura, ¿ha tejido traducciones del revés, o ha preservado una facilidad de lectura que simule la transparencia de la traducción?



Las gramáticas, los diccionarios

Borges traduce a Virginia Woolf entre 1936 y 1938; en esos años, la revista Sur y su editorial publican sus versiones de «Un cuarto propio» y de «Orlando». Esas traducciones han sido celebradas por la crítica como las mejores de Borges.⁶ Ya sea que la calidad se atribuya a una especie de empatía de Borges con el panteísmo de «Orlando», o que se piense que esas traducciones son mejores porque en realidad las hizo su padre, Jorge Guillermo, o su madre, Leonor Acevedo, lo cierto es que la Virginia Woolf de Borges plantea un problema central de la traducción. La práctica de la traducción se produce en un marco constante de control por las normas discursivas de la cultura meta, de autocontrol por parte del traductor, de monitoreo permanente por las gramáticas y los diccionarios. Esa es la impresión que deja la versión de Borges de Virginia Woolf cuando se la compara con otras traducciones suyas, por ejemplo, la de Joyce y la de Faulkner; en otras palabras, parece menos experimental, más invisible.

Y no es válido alegar que los textos de Woolf traducidos por Borges son menos experimentales que «Ulysses» y que «The Wild Palms». Por el hecho mismo de ubicarse donde se ubica, en ese lugar intermedio y problemático entre dos culturas, el traductor siempre puede tomar conciencia de sus estrategias y, luego, convertirse en un agente de reproducción de las normas discursivas de la cultura receptora o, por el contrario, en agente de un cambio. Como agente de un cambio, puede proponer un quiebre de la fluidez de lectura, apuntar a una práctica experimental de la traducción, a una traducción que «se note». En este sentido, podría decirse que las traducciones que Borges hizo de Virginia Woolf no son las mejores, sino aquellas que, por reproducir más ajustadamente las normas y usos de la cultura importadora, se notan menos, se leen más fácilmente.

Jesse James se encuentra con Hormiga Negra

Las notas al pie de traductor son los hilos más visibles del revés de un tapiz, aquellos que más empañan el esplendor del derecho. De las varias que Borges introduce en su traducción de Faulkner, dos interesan especialmente, por el modo en que aparece lo metaliterario: en una se alude a la literatura popular argentina; en otra, a la alta literatura joyceana.

Cuando en el texto se menciona a Diamond Dick y Jesse James, en la nota al pie, Borges escribe: «Léase los Juan Moreira, los Hormiga Negra, etc.» Lo que Borges proporciona es una clave de lectura doble: hacia el interior de la novela y hacia el universo compartido con el lector de la traducción. Si Jesse James es Hormiga Negra, Hormiga Negra es Jesse James, y el folletínista Gutiérrez entra en resonancia con Faulkner. Para salvar la dificultad que plantea la traducción de un juego de palabras, Borges escribe en nota al pie «Retruécanos más bien intraducibles a la manera de James Joyce. Armourous = Armour + amorous; hemingwaves = waves + Hemingway.» Extraña decisión la de incluir una comparación literaria («a la manera de James Joyce») en una nota de traductor. Es que, a diferencia de otros traductores, Borges no habla en sus notas de las imposibilidades de la lengua al traducir, sino de cuestiones literarias. Sí, hemos leído a Faulkner del revés, pero los visibles hilos, ¿acaso no nos han permitido saber más sobre los tapices de Flandes?

Notas

1. Cf. André Lefevere, «Mother Courage's cucumbers. Text, system and refraction in a theory of literature», en Lawrence Venuti (ed.), «The Translation Studies Reader», Londres, Routledge, 2000.
2. Nora Catelli y Marietta Gargatagli, «El tabaco que fumaba Plinio», Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, p. 465.
3. Otras perspectivas de análisis de esta traducción pueden verse en J. Schwartz, «Borges y la Primera Hoja de Ulysses», Revista Iberoamericana, Nos. 100-101, julio-diciembre de 1977, «40 inquisiciones sobre Borges»; y en Sergio Waisman, «Borges Reads Joyce. The Role of Translation in the Creation of Texts», «Variaciones Borges 9/2000».
4. Véase un desarrollo de este tema en Patricia Willson, «La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX», Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2004, cap. 5.
5. A. Berman, «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», en A. Berman et al., «Les tours de Babel», Mauvezin, TER, 1985.
6. Véanse Frances A. Aparicio, «Versiones Versiones, Interpretaciones. Instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo veinte», Gaithersburg, Hispamérica, 1991; y Ana Gargatagli Brusa, «Borges y la traducción», tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 1993.

Patricia Willson Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Su libro «La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX» (Siglo XXI Editores, 2004) ha merecido el primer premio 2003, categoría ensayo, del Fondo Nacional de las Artes.



Borges y la “lirica inglesa” La revista “Coterie”

Creo en las buenas traducciones de obras literarias (de las didácticas o especulativas ni hablemos) y opino que hasta los versos son traducibles.

Jorge Luis Borges

El romanticismo tardío que unió el ideal de la *Weltliteratur* de Goethe con los conceptos de lengua y tradición nacionales se debatía entre la valoración de lo propio y la exaltación de lo ajeno. En esa tradición política (porque postulaba una literatura para la *polis*) lo extranjero podía ser traducido, pero se lo colocaba en lugares invisibles del canon autóctono.

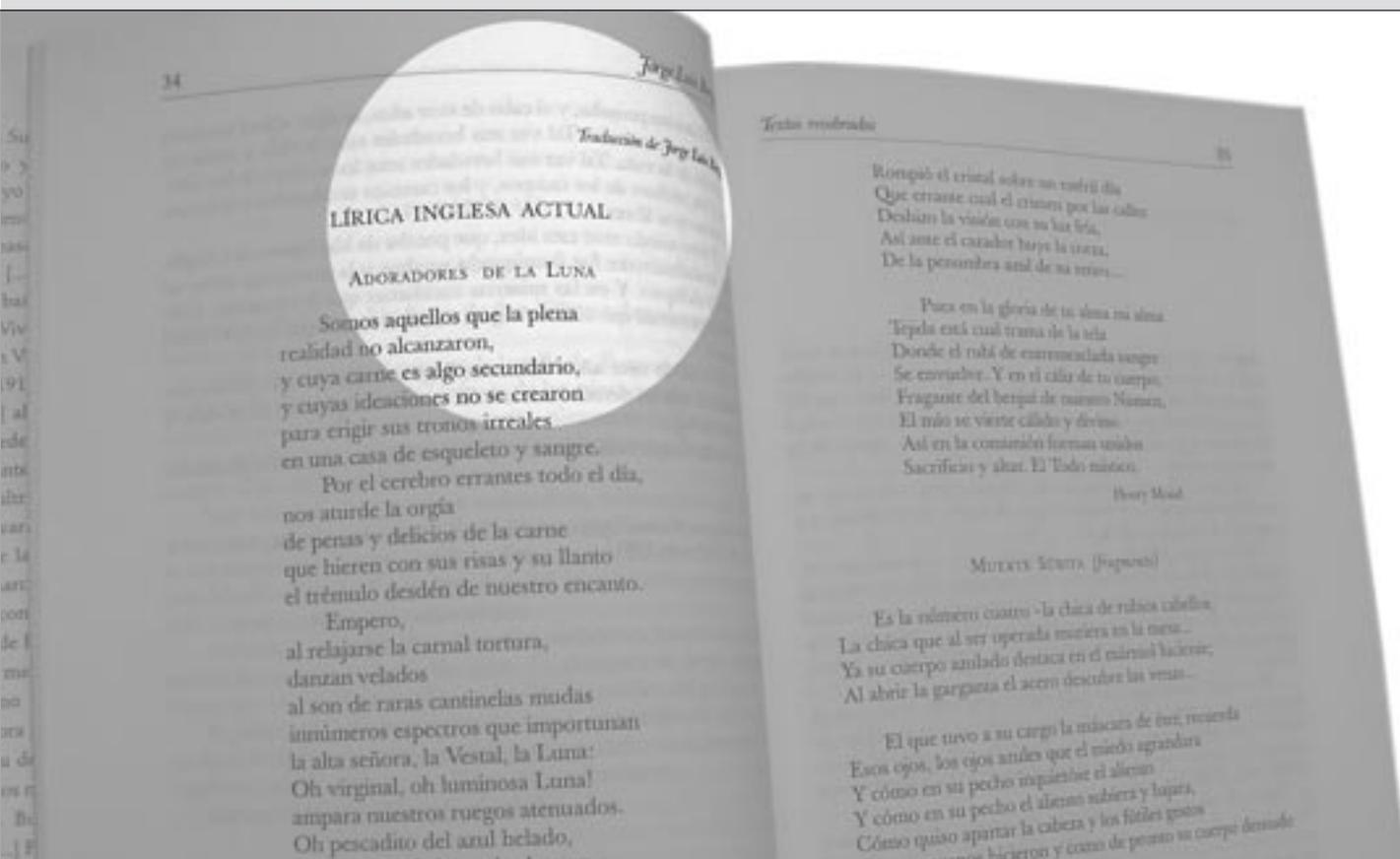
Las primeros artistas de las vanguardias renunciaron a los límites de las escenografías *nacionales* (allí quedaron para ser celebradas y robustecidas por los discursos académicos y patrióticos), y fueron unos personajes errantes, que mantuvieron una relación conflictiva con la patria: el territorio del padre, como recordó Ionesco, y no se sometieron a la contención de la lengua nacional, la lengua de la madre. De esta negación del origen nacieron los atributos negativos que sirvieron para calificar el arte moderno: degenerado, corrompi-

do, ilegítimo; de su bastardía estética también procede aquello que lo reivindica y enaltece: la pérdida de un centro para la cultura, la extraterritorialidad, la reivindicación de lo falso, de lo marginal y de lo perecedero.

El arte literario de las vanguardias fundó un nuevo cosmopolitismo (porque contenía elementos laterales a la tradición occidental como el arte africano, la poesía de la Martinica o el canibalismo de Brasil) y circuló por el mundo en forma de proclamas, poemas y prosas breves que eran velozmente traducidos ya que ésta era la condición esencial de su existencia. Estas versiones tenían como soporte revistas y periódicos que reflejaban aquellas reglas artísticas: fragmentariedad, fugacidad, reproducción compulsiva de novedades, triunfo de la originalidad frente al origen.

Las lenguas vernáculos se ocultaron debajo de las traducciones, y dio la impresión de que lo na-

Dossier 20



cional desaparecía, borrado por el talento individual de los poetas de la modernidad que, multiplicando las cualidades histriónicas de los románticos, fueron figuras fuertes, ciudadanos del mundo y aguerridos defensores de su propio talento.

II

Éste era el horizonte del primer Borges cuando llegó a España en 1921: iracundo, sociable, agresivo y talentoso, casi bachiller suizo nacido en Argentina, gran lector, conocedor del inglés, el francés, el alemán. Sus textos españoles fueron un reflejo atropellado de la época: poemas, proclamas, artículos, prosas breves, traducciones. Esa torpeza (apreciada por el propio autor que los excluyó de sus obras posteriores) parece voluntaria, porque el personaje exagerado y apátrida que firmaba esas escrituras adolescentes no daba la impresión de buscar la calidad sino la fama. Borges

puso su firma en los imperceptibles relieves del ultraísmo (y una parte de la relevancia de ese movimiento fue justamente esta firma) porque aspiraba a tener un nombre. La estrategia incluía el desdoblamiento entre un poeta muy joven (dieciocho, veinte años), bastante bueno para ser tan joven, y una voz adulta que pontificaba, advertía, ilustraba a sus contemporáneos sobre los límites estéticos del nuevo arte. Esa voz hablaba, en el espacio casi liso de una vanguardia periférica, para enseñar y no para aprender. De hecho, el primer texto que publicó, en 1919, fue una crítica de libros españoles para los lectores suizos. Construirse una figura de autor es una fantasía de todo escritor; Borges curiosamente tuvo éxito.

III

En el territorio enfático de este primer Borges cabían los exabruptos, las polémicas, las críticas y la

pedagogía. Las traducciones fueron una parte de ese programa en tanto que enseñaban lo nuevo, establecían pautas de calidad literaria y podían resultar el correlato feroz de ciertas producciones locales. ¿Qué tradujo el Borges de las vanguardias? Trasladó al castellano un repertorio de nombres: Pierre Albert-Birot, Maurice Abramowicz, Conrad Aiken, Henry Mond, Eric Dodds, Simón Jichlinski, Ernst Stadler, Johannes R. Becher, Kurt Heynicke, Werner Hahn, Alfred Vagts, Wilhelm Klemm, August Stramm, Lothar Schreyer y H. v. Stummer. Viviendo en Argentina, a partir de 1921, amplió este repertorio con una versión testimonial de Joyce y algunos poemas de Walt Whitman: una pasión personal y antecedente singular de la poesía moderna.

Este repertorio de traducciones está formado por autores existentes y otros desconocidos. Simón Jichlinski, uno de los autores traducidos bajo el epígrafe de «Lírica austríaca de hoy», era un amigo ginebrino de juventud que no escribió este poema ni ningún otro. Era médico y no tenía ambiciones literarias.

Idénticas sospechas despierta Henry Mond, aunque carecemos de pruebas concluyentes. El único Henry Mond encontrado es un tal barón de Melchett, industrial y político inglés, que no parece tener ninguna relación con la literatura.

Con H. v. Stummer entramos aún más en el territorio de lo hipotético. Sabemos que Borges conoció en Ginebra a una baronesa llamada Hélène von Stummer, y quizás sea, como en el caso de Jichlinski, la apropiación amistosa de un simple nombre.

IV

¿Debemos imaginar que se trataba de simples supercherías? La ficcionalización del autor es una estrategia textual; también un espacio de encubrimiento donde deslizar lo que no puede sostenerse con el nombre. Los pudores de Borges, nunca sociales, sino enfáticamente estéticos, tuvieron diversos disfraces. Escribir versos clásicos cuando era un poeta ultraísta, reescribir como parodia las ficciones que alababa la crítica, fueron operaciones clandestinas que Borges ejecutó protegido por el anonimato de los pseudónimos. La traducción fue una de estas formas de encubrimiento: enmascaraba no sólo una identidad, también un estilo, una época, incluso una nacionalidad.

Hay, sin embargo, algo más. El juego de las imposturas suponía cierta adecuación a las concepciones de las vanguardias: un mosaico dispar,

abigarrado y confuso en el que podían fundirse lo verdadero y lo falso, lo propio y lo ajeno, lo fundamental y lo subalterno, tal como se expresaba en la disolución de las jerarquías del arte moderno. Si en el canon futuro de Borges van a mezclarse los infiernos de Swedenborg con las metáforas chinas o los cabalistas con los compadritos, en la esencia misma de su escritura –tal como revelan ya estos primeros textos– no tienen límite alguno las combinaciones de operaciones «legítimas» (Borges traduciendo a Whitman) con las fragmentaciones (Borges traduciendo el inicio de un poema de Aiken), las mutilaciones (Borges eliminando las estridencias de Albert-Birot) y las supercherías (Borges «traduciendo» autores inexistentes) que colocan lo siempre considerado subalterno (la traducción como ejercicio literario) en el centro mismo del proceso creador.

En su obra, la clásica supremacía del autor respecto del traductor, de lo *escrito* respecto de lo *traducido*, no sólo se diluirá; la dualidad quedará abolida por un repertorio de posibilidades intermedias (adaptación, imitación, impostura), *traslaciones* de las que podrán surgir creaciones inesperadamente *originales*. Estos procedimientos –que contienen siempre, de un modo u otro, la traducción– serán las herramientas centrales de la poética de Borges.

V

Borges construyó un repertorio con novedades tomadas de libros recién publicados y de algunas de las revistas más influyentes de las vanguardias europeas, entre ellas la londinense «Coterie». Del número 3 de esta publicación, correspondiente a diciembre de 1919, seleccionó dos poemas, «Sudden Death» de Conrad Aiken y «The Moon-Worshippers» de E. R. Dodds, que se publicarían inmediatamente después en el número 40 de «Grecia» (20 de febrero de 1920) bajo el título «Lírica inglesa actual», que incluía también el poema «Soñé toda la noche...», atribuido a Henry Mond, autor no incluido en el citado número de «Coterie».

«Coterie. A Quarterly. Art, Prose, and Poetry» fue una revista londinense de vanguardia dirigida por Chaman Lall. De periodicidad trimestral, aparecieron siete números entre el primero de mayo de 1919 y la Navidad de 1920. Formaban parte del consejo editorial T. S. Eliot, T. W. Earp, Richard Aldington, Aldous Huxley, Wyndham Lewis, Nina Hammett y Russell Green, quien dirigió el último

número (un número doble, 6/7), así como Conrad Aiken y Stanley I. Rypins, en calidad de directores estadounidenses. La revista, rebautizada «The New Coterie», tuvo una segunda época en la que se publicaron otros seis números entre noviembre de 1925 y verano-otoño de 1927. En el número 3, además de poemas de Dodds y Aiken, se publicaron también colaboraciones de John Gould Fletcher, Richard Aldington, Edith, Osbert y Sacheverell Sitwell, Aldous Huxley, Wilfred Owen, Herbert Read y T. W. Earp.

VI

El poeta, novelista y crítico estadounidense Conrad Aiken (1889-1973) vivió a los once años la experiencia traumática de perder a sus dos padres: su padre, que era médico, asesinó a su madre y acto seguido se suicidó. Se crió con un familiar en Massachusetts y estudió en la universidad de Harvard, donde coincidió con T. S. Eliot y E. E. Cummings, entre otros. Durante la Primera Guerra Mundial, evitó el servicio militar alegando que, al ser poeta, formaba parte de un «sector estratégico». A partir de 1920 y hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial, realizó frecuentes viajes a Europa, vivió largas temporadas en Londres y desempeñó un importante papel en la difusión de poetas estadounidenses en Inglaterra. Su obra muestra un profundo interés por el psicoanálisis, la identidad y el yo. Entre sus influencias se cuentan los simbolistas franceses, los imaginistas, Sigmund Freud, William James, Havelock Ellis, James Joyce, así como Edgar Allan Poe.

El número 3 de «Coterie» incluye cuatro poemas de Conrad Aiken, que aparecerían en 1920 en el libro «The House of Dust», una de sus «sinfonías» con las que intentó reproducir la multiplicidad de planos semánticos de una obra sinfónica. Tanto «Sudden Death» como los otros tres poemas reflejan un juego de miradas y perplejidades que ahondan en la exploración de la autoconciencia por medio de monólogos interiores, sueños, introspecciones y otros recursos que dan cuenta de la fragmentación de los niveles de la conciencia. El poema «Sudden Death» se inicia con un retazo de oralidad, al que sigue la intervención de un narrador que refiere las ensoñaciones de un anestésista sobre la mujer que acaba de morir en la mesa de operaciones y a quien ve retrospectivamente a lo largo de una serie de días en los que las sombras de la muerte poco a poco la van cercando.

Borges elige poco más de dos estrofas del inicio del poema, trece versos de los setenta y cuatro del original. Junto con las cinco sextas partes del poema desaparecen también la polifonía y el juego de miradas de las escenas descritas. Al cercenarse la complejidad de los discursos, la traducción produce una voz poética que allana la orografía discursiva de Aiken. De hecho, mientras en la palabra del narrador original se abren fallas por las que aparecen otras voces, en castellano (donde a la ausencia de las comillas que marcan el estilo directo se suman otras decisiones de traducción) nos encontramos ante una voz única e impersonal. La mujer es presentada muerta en el quirófano como una Ofe- lia prerrafaelita; sin embargo, el sentimentalismo adquiere aquí tonos tenebristas. Es cierto que, al subrayar el rasgo gótico de la presencia directa de la muerta, el poema traducido mantiene un elemento moderno que se inscribe en la estética que defiende el Borges expresionista de las vanguardias. Este matiz se encuentra en el poema original, pero se convierte en algo muy diferente en la versión fragmentada de Borges. Ahora bien, la supremacía del tema sobre la forma no es algo casual. En sus versiones, Borges no está interesado en reproducir todas las manifestaciones de la modernidad, más bien selecciona un rasgo, un fragmento, un aspecto, vulnerando en ocasiones la voluntad estética del original. En este caso el elemento subrayado es el argumento mortuario: no parecen interesarle la disposición narrativa del poema, la estructura rítmica, las asociaciones semánticas que se dan entre los colores de la vida y de la muerte.

Llaman la atención en este traducir indiferente sustituciones retóricas de diverso tipo: cambios de sujeto animado por inanimado («we», «acero»), metonimias en las que se cambia una realidad física por las consecuencias que produce («darkness», «ciega») o en las que la causa sustituye al efecto («frightened eyes», «ojos que el miedo agrandara»), omisiones («her cheeks were flushed to scarlet,—», «Fighting for breath», «the darkness»), sustituciones («the thyroid», «las venas»; «veins», «nervios y venas»), calcos embellecedores («she lay dead», «tendióse en la muerte») o expansiones («And, suddenly, she lay dead», «su cuerpo desnudo tendióse en la muerte»; «fatídica»; «who died on the table—», «al ser operada muriera en la mesa»).

A veces estos procedimientos se combinan, como en el último verso de la traducción: «hallaron

de pronto una valla fatídica y ciega», donde «ciega» traduce metonímicamente «darkness», «fatídica» es un añadido y «de pronto» hace las veces de «sudden». Esto último, una sustitución discutible porque estamos ante la repetición anafórica de una palabra incluida en el título, «Sudden Death». De hecho, «sudden» se repite un par de versos más arriba, en el adverbio «suddenly», que Borges también traduce por «de pronto». La ausencia, casi el desprecio por la repetición anafórica borra el elemento que cumple la función de fundir los valores de la muerte, que tienen que ver con lo inesperado y lo irremediable, con la presencia eufónica de una palabra que es el eje del poema original. Está tan cargada de significado como puede estarlo el *kigo*, esa «palabra estacional» que vertebraba las diecisiete sílabas de un haiku, y que se convierte para el traductor en una suerte de fetiche. No ocurre así en Borges. Los imaginistas, con los que se relacionó Aiken, no llamaron su atención.

Sudden Death
Conrad Aiken

*«Number four—the girl who died on the table—
The girl with golden hair,—
The purpling body lies on the gleaming marble;
We open the throat, and lay the thyroid bare...»*

*One, who held the ether-cone, remembers
Her dark blue frightened eyes.
He heard the sharp breath quiver, and saw her breast
More hurriedly fall and rise.
Her hands made futile gestures, she turned her head
Fighting for breath, her cheeks were flushed to scarlet,
And, suddenly, she lay dead.*

*And all the dreams that hurried along her veins
Came to the darknes of a sudden wall.
[...]*



Portada del N° 3 de la revista de vanguardia inglesa «Coterie» de la que Borges tradujo poemas de Conrad Aiken y E. R. Dodds para publicar en la ultraísta «Grecia»

Muerte súbita (fragmento)
Traducción de Jorge Luis Borges

*Es la número cuatro —la chica de rubios cabellos,
La chica que al ser operada muriera en la mesa...
Ya su cuerpo azulado destaca en el mármol luciente;
Al abrir la garganta el acero descubre las venas...*

*El que tuvo a su cargo la máscara de éter, recuerda
Esos ojos, los ojos azules que el miedo agrandara
Y cómo en su pecho al aliento subiera y bajara,
Como quiso apartar la cabeza y los fútiles gestos
Que sus manos hicieron y como de pronto su cuerpo desnudo
Tendióse en la muerte, y todos los sueños errantes por nervios y venas
Hallaron de pronto una valla fatídica y ciega.*

VII

Eric R. Dodds (1893-1979) es conocido hoy por sus influyentes estudios sobre los aspectos irracionales del pensamiento griego (en especial, en castellano, el libro «Los griegos y lo irracional»). Sin embargo, sus primeros textos publicados fueron poemas: «The Awaiters of Advent», incluido en la antología «Oxford Poetry 1916», y en 1919 los cuatro poemas incluidos en el número 3 de «Coterie», donde se encuentra «The Moon-Worshippers». También en 1919 publicaría una serie de artículos sobre fenómenos psíquicos titulada «The Renaissance of the Occult» en «The Irish Statesman», donde defendía la importancia de lo oculto y auguraba su renacer en el siglo XX. Las publicaciones académicas se iniciaron poco después, en 1922 y 1923, con estudios y traducciones de autores neoplatónicos. Entre 1936 y 1960 ocuparía como *regius professor* la cátedra de Griego en Oxford. Su obra poética sería reunida en 1929 en «Thirty-Two Poems, with a note on unprofessional poetry».

Siendo estudiante en Oxford, Dodds se vinculó con la Sociedad Hermética de George William Russell y escribió, en 1914, un pequeño ensayo sobre el dualismo entre materia y espíritu presente en la obra «Responsibilities», que Yeats acababa de publicar y que posiblemente inspiraría «The Awaiters of Advent», una fantasía escatológica de un soñador que encuentra a un grupo de almas que anhelan unirse al cuerpo. De modo que Dodds no solamente compartía con ese otro poeta irlandés el fervor nacionalista (que lo llevó a no querer alistarse bajo los colores británicos en la Primera Guerra Mundial), sino también la devoción por lo oculto y todo cuanto trascendía el prosaísmo y la grisura de la vida moderna.

Los poemas publicados en «Coterie» tienen como temas la pureza, la muerte, la dualidad cuerpo-alma, elementos presentes en «The Moon-Worshippers». El poema da voz al lamento de unas almas no nacidas que solicitan el alivio de su destino a la Luna, a quien interpelan en la estrofa final. La composición está estructurada en cuatro estrofas de cinco tetrametros yámbicos con rima *abbaa*. En la versión de Borges, desaparecen los rasgos formales (como la rima, la regularidad métrica y la división estrófica) que dotan el poema original de un empaque clásico. De todos modos, se aprecia una voluntad de construir endecasílabos (como se percibe de modo especial en los ocho versos finales), así como un esfuerzo similar

por conseguir versos rimados. La traducción tiene veintidós versos divididos en tres estrofas poco ortodoxas (no están limitadas por líneas en blanco sino por sangrías) de seis, cinco y once versos. No podemos saber si esta disposición corresponde a una voluntad del traductor o del tipógrafo de la revista «Grecia»; pero es posible que los cinco últimos versos traducidos constituyeran una estrofa no marcada por un descuido tipográfico. (Curiosamente una omisión similar se produce en las dos primeras estrofas el original inglés tal como aparece en «Coterie».)

Como en Aiken, vuelven a aparecer procedimientos de traducción típicamente borgianos, como las metonimias («bodies», «carne»; «unsubstantial», «irreal»; «blood and bones», «esqueleto y sangre») o las expansiones («the partly real ones», «aquellos que la plena / realidad no alcanzaron»). Dodds, sin embargo, promueve en Borges una singular elaboración de los versos, que no solamente están «bien medidos», como le gustaba decir, sino que también resultan de una curiosa belleza clásica, inusual en su programa juvenil de la vanguardia («de penas y delici[a]s de la carne / que hieren con su risa y su llanto»; «al de raras cantinelas mudas»; «el trémulo desdén de nuestro encanto»).



The Moon-Worshippers

E. R. Dodds

*We are the partly real ones
Whose bodies are an accident,
Whose half-born souls were never meant
To fix their unsubstantial thrones
Inside a house of blood and bones.*

*All day we creep about the brain,
Benumbed and deafened with the noise
Of carnal pains and carnal joys,
That thrust their idiot joy and pain
Across the peace of our disdain.*

*But when the grosser senses swoon,
Then with dances privily,
And the wordless litany,
A million ghosts will importune
Our vestal mistress, lady Moon:*

*«O undefiled, O lucid Moon,
Hear our attenuated cry!
O little fish of the cold sky,
O swimmer of the void lagoon,
O Moon, shall our release be soon?»*

Adoradores de la luna

Traducción de Jorge Luis Borges

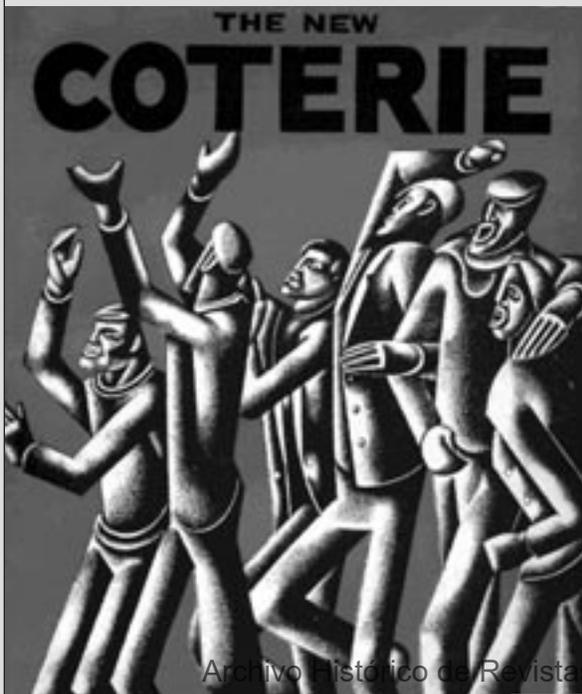
*Somos aquellos que la plena
realidad no alcanzaron,
y cuya carne es algo secundario,
y cuyas ideaciones no se crearon
para erigir sus tronos irreales
en una casa de esqueleto y sangre.*

*Por el cerebro errantes todo el día,
nos aturde la orgía
de penas y delicias de la carne
que hieren con su risa y con su llanto
el trémulo desdén de nuestro encanto.*

*Empero,
al relajarse la carnal tortura danzan velados
al son de raras cantinelas mudas
innúmeros espectros que importunan
la alta señora, la Vestal, la Luna:
Oh virginal, oh luminosa Luna!
ampara nuestros ruegos atenuados.
Oh pescadito del azul belado,
oh nadador de la estelar laguna,
vendrás a redimirnos pronto, Luna?*

VIII

El tercer autor de la pequeña antología de «Grecia», «Lírica inglesa actual», Henry Mond, no estaba incluido en el número de «Coterie» y parece bastante posible que se tratara de una falsificación de Borges. Resulta sugerente que el poema, titulado «Soñé toda la noche...», guarde estrecha relación con el texto «La llama», publicado en el mismo número de la revista «Grecia». Borges convirtió en verso esta prosa y, bajo el título de «Llamada», figuró en la primera edición de «Fervor de Buenos Aires» (1923). El poema desapareció de las ediciones posteriores. Por otra parte, podría decirse que posee cierto tono que recuerda el espiritualismo de Dodds y que da la impresión de que aquí Borges, con estas dos estrofas de ocho versos, puede obedecer en cierto modo la querencia endecasílabo insatisfecha en la traducción de Dodds.



Soñé toda la noche...

Henry Mond

Traducción de Jorge Luis Borges

*Toda la noche me obsedó la llama
De sus labios sangrientos como heridas,
Toda la noche larga hasta que el alba
Rompió el cristal sobre un estéril día
Que errante cual el crimen por las calles
Desbizo la visión con su luz fría,
Así ante el cazador buye la corza,
De la penumbra azul de su retiro...*

*Pues en la gloria de tu alma mi alma
Tejida está cual trama de la tela
Donde el rubí de entremezclada sangre
Se envuelve. Y en el cáliz de tu cuerpo,
Fragante del benjuí de nuestro Numen,
El mío se vierte cálido y divino.
Así en la comunión forman unidos
Sacrificio y altar. El Todo místico.*

En estas traducciones, como en las otras que forman parte de las obras primeras, la elección de los autores, los cortes de los textos, las transformaciones, sugieren que Borges no pensaba en el lector ni en el autor. Estas traducciones se revelan como ejercicios de aprendizaje, de crítica literaria, *ensayos* en el sentido de Montaigne, es decir, probaturas.

Escribir a la manera de otros: Whitman, Baudelaire, Becher, Gracián, Quevedo, Saavedra Fajardo, modelos que dan forma a muchos de los textos poéticos publicados en las revistas de la vanguardia española o de las prosas recogidas en «Inquisiciones» o «El tamaño de mi esperanza», suponía apropiarse de un espacio de experimentación literaria cuya función era la de probar o rechazar las novedades; también crear un estilo, forjar una escritura.

De este primer Borges podemos reseñar diversas operaciones simultáneas: afirmarse como escritor de vanguardia, proclamar una escuela y sostenerla, escribir como los clásicos, traducir



poetas nuevos, traducir grandes poetas, ocultarse bajo el disfraz de otro poeta, inventarse un poeta, inventar ser poeta. Estos gestos pueden parecer contradictorios. No lo son si pensamos que Borges no sólo aspiraba a tener una *figura de autor*, quería ser verdaderamente un autor. Estos materiales secundarios, recortados, manipulados, transformados, formaban las bambalinas de la creación a las que se refiere Baudelaire, a quien Borges había leído con una atención muy superior a sus elogios. Sí, en la poética de Borges la traducción y sus disfraces sirvieron para entremezclar «el instinto y la sinceridad» con las atribuciones y el «charlatanismo indispensable» para lograr «la amalgama de la obra». Borges fue, justamente por esto, un escritor *moderno*: la arquitectura de su obra no ocultó jamás los materiales que sirvieron para construirla. Los andrajos, los afeites, las poleas, las tramoyas, están ahí, por más que nuestro modo de leer intente rehuir este descubrimiento. Para él la traducción siempre formó parte proteicamente del ser autor.

Notas

Citamos el «Projet de préface pour Les fleurs du mal» de Charles Baudelaire. «Les fleurs du mal et autres poèmes», París, Garnier-Flammarion, 1964, p. 246.

Una versión ampliada de este texto aparecerá en «Saltana. Revista de literatura y traducción»: <http://www.saltana.com.ar>.

Queremos agradecer al profesor Robert Todd, de la Universidad de la Columbia Británica, su inestimable ayuda en la localización del original de E. R. Dodds.

Alberto Girri, traductor

*La vraie manière d'écrire est d'écrire comme on traduit. Quand on l'
traduit un texte écrit en une langue étrangère on ne cherche pas à y
ajouter; on met au contraire un scrupule religieux à ne rien ajouter.
C'est ainsi qu'il faut essayer de traduire un texte non écrit.*

Simone Weil

Si es cierto, como creemos, que Girri es el mayor poeta de la lengua española desde, digamos, Quevedo hasta hoy, ello se debe a una experiencia de la lengua que resulta inseparable de la tarea de traducción. Inversamente, si Girri es, con Wilcock, con algunos más, uno de los primeros traductores de poesía al español, es porque sus traducciones son obra no del especialista sino del poeta, es decir, en la medida en que dependen de la experiencia poética de la lengua.

En este último sentido, la obra de traducción de Girri no se agota en las versiones de poemas y

antologías de autores y literaturas editadas al margen de su obra lírica, sino en las versiones que generalmente bajo ese título figuran en sus propios libros de poemas y que en consecuencia exigen ser leídas como parte de su propia creación poética. En verdad, tal hecho supone el cuestionamiento de la «propiedad» de la obra. ¿Por qué tal o cual poema de Eliot, de Hopkins, de Stevens, de Yeats, de Williams, aun bajo el nombre de su autor, figura en un libro cuya autoría pertenece al traductor? ¿Figura en él sólo a título de traducción, de versión? Pero en ese caso, ¿qué relación guarda con

Estas versiones fueron realizadas a lo largo de los últimos quince años. Unas pocas figuran en mis libros originales de poemas, de acuerdo con el hábito de presentar, a manera de ejercicios de traducción, poemas que me interesaban por tal o cual afinidad con lo que en esos momentos yo mismo escribía; otras son inéditas, como las de poemas de Edgar Lee Masters, parte de un trabajo más amplio¹, y las de tres composiciones de Robert Lowell que no incluí en el libro con versiones del poeta de *Revistas*.

el original, es decir, cuál es el estatuto del nombre de autor que lo acompaña? La traducción de un poema no pertenece al autor del original, pero el poema mismo, es decir, la versión en cuanto es el mismo poema que el poema original, no pertenece al traductor. La versión es un poema que pertenece, al menos, a más de un autor, al tiempo que, rigurosamente, no pertenece a nadie. Las versiones girrianas serían, en tal caso, la apropiación de lo común, la expropiación de lo singular. La versión girriana expone la singular comunidad o la común singularidad de la lírica.

Porque es preciso añadir que todo, «desde un gesto cualquiera hasta el acto de crear, todo es traducción». Escribir es siempre reescribir:

*aunque te resistas, te sorprenda
que escribir sea siempre reescribir,
un aquí y allá de voces,
expropiadas, expuestas
desde lo que supones tu acento, inconfundibles
éxtasis de tonos, duración, altura...*

El propio acento expone esas mismas voces, esos «fraternalientos» que lo sostienen y aun lo constituyen, en los que se asevera como la neutralidad del silencio. De allí la referencia de Girri a

Pascal: no cabe decir *mi* libro, *mi* poema, *mi* traducción, sino *nuestro* libro, *nuestro* poema, *nuestra* traducción, ya que generalmente hay en ellos mayor bien ajeno que propio. De allí el título de ese libro, título que podría servir de epígrafe a toda la obra de Girri: «Lo propio, lo de todos».

Traducir es, en primer lugar, responder a la suscitación de una obra. La admiración que en nosotros despierta una obra nos tienta, dice Girri, a aproximarla a nuestro lenguaje, atraerla a la intimidad de esa extrañeza que llamamos nuestra. La versión no cita al original sino porque ha sido citada; la versión no llama al original a un encuentro en su lengua sin llevar a su lengua al extranjero, a ese afuera que no es ninguna lengua en particular porque es el afuera que las comunica a todas. El afuera es la concitación misma de las lenguas. Allí tiene lugar la versión, lo que de versión tiene la versión. Hacia allí se vuelven los poemas, las obras. De manera que traducir es ante todo un tributo, un homenaje, un reconocimiento suscitador. Pero como traducir no difiere de escribir, como escribir no es otra cosa que traducir, la creación misma se convierte en un homenaje, un tributo. Anota Girri: «La influencia de una dicción como contagio, enfermedad. La cura residiría en dejar de ser influidos, y en cambio ser suscitados. Sentiríamos

como lícita, entonces, la variante de componer poemas exégesis de otros poemas. La paráfrasis como homenaje». Los poemas de Girri son paráfrasis, glosas, versiones, variaciones de lectura. Es la versión, la lectura como variación o, en un sentido más general, como interpretación, en el sentido musical del término. Traducir, leer es interpretar una partitura que no tiene existencia sino en su interpretación, pero de manera tal que la interpretación se resuelve, desaparece en lo interpretado –se interpreta en ello. Es lo que significa el término *versión*. Por un lado, la versión es siempre singular; pero no hay versión única sino versiones: la singularidad de la versión es la singularidad de lo múltiple. Por otro lado, la versión es y no es diversa del original del que es versión: es indiferente del original en la medida en que sólo afirma su diferencia. Es únicamente una versión, pero esa versión es el original. Por eso nunca –salvo en aquellas ediciones que responden al principio del cuidado editorial– las versiones de Girri van acompañadas por las versiones en el idioma original, pues ello sería como editar, digamos, si fuese posible, las sonatas de Scarlatti en la versión de Horowitz acompañadas por la versión del propio Scarlatti –una mera curiosidad erudita.

De allí también la relación de la propia poesía de Girri con la música. La poesía es un ejercicio musical. Como tal, su fin es el silencio. «Escribir para no hacerlo. Hacia el silencio». No es posible desplegar aquí todos los sentidos de esa afirmación. En lo que ahora nos interesa cabe decir que la versión debe desaparecer en el original, de manera tal que el original se exponga en el silencio. Todo poema alude a un original del que es tan sólo una versión, pero el original no tiene otra existencia que la alusión silenciosa de su versión, sus versiones. Según la expresión de Girri: «La palabra escrita es así signo, sobreentendido, guía que alude en cada circunstancia a lo que el que lee ya sabe». Lo que el lector «ya sabe» no es otra cosa que el silencio del original. Girri lo llama *lo obvio*. Se ha señalado a menudo, como un juicio negativo, el carácter «hermético» de la poesía de Girri. Pero como el mismo Girri ha sugerido, la dificultad de cierta poesía se debe no a su presunta «oscuridad» sino, al contrario, a su extrema claridad. Lo difícil de comprender es precisamente lo obvio, es decir la inmediatez musical –sintáctica y silenciosa– del poema: su mero *que es*. El poema dice que es, y nada más. Este decir silencioso es el decir de lo obvio, lo obvio del decir. Hacia este decir se encamina toda la práctica poética de Girri.

Lo obvio es una meta paradójica. La palabra so-

lo la alcanza desapareciendo. Para la palabra lo obvio tiene el carácter de la literalidad. La palabra debe identificarse con la cosa nombrada y mostrarse lo menos posible como palabra. «Copa» para aludir a una copa: tal sería el límite de la elaboración literaria, lo que Girri llama la *literalidad*: «¿Y si la busca de una literalidad absoluta fuera una de las máximas tentaciones de la poesía? ¿Y si fuera posible un grado de literalidad tal que permita ver y tocar lo que la palabra nombra?» Que la palabra sea lo que dice y no diga sino lo que es. La consecuencia de ello es que la palabra se convierte en cosa, adquiere la evidencia opaca, grave e impenetrable de la cosa. (Como dice Blanchot: que la palabra «muerte» esté muerta, que la palabra «guerra» sea la guerra). En ese caso la lectura, la interpretación, es decir la traducción sería literalmente imposible. Se recordará al respecto que la Cábala habla no sólo de un día de redención en el que todas las lenguas se habrán reintegrado en la lengua primordial, la de Dios y Adán, sino que habla también, como nos lo recuerda George Steiner, de una posibilidad más secreta: «Menciona la hipótesis, sin duda herética, de que llegará un día en que la traducción no sólo será innecesaria, sino inconcebible. Las palabras se rebelarán contra el hombre. Se sacudirán la servidumbre de la significación. Serán “sólo ellas mismas, y como piedras muertas en nuestras bocas”. En cualquier caso, los hombres y las mujeres se habrán liberado para siempre del fardo y el esplendor de la ruina de Babel. Pero ¿cuál de los dos silencios será mayor?». Lo que la Cábala describe es el imperio de lo obvio, el reino de la literalidad. Pero hay una segunda consecuencia, prevista en la hipótesis inicial. No hay que olvidar que la palabra debe desaparecer como palabra, no hay que olvidar la desaparición de la palabra. En la medida en que la palabra es aparentemente más pobre, más seca, menos metafórica, menos cargada de contenido e imagen, es decir, más obvia, más tiende a convertirse en una pura inflexión sintáctica, es decir en una pura función musical, y en consecuencia más posibilidades tiene de renovarse en cada lectura, en cada interpretación, en cada versión. Diciendo que es, y nada más, es decir, diciéndose irreparablemente intraducible, el poema se expone sin embargo a la intemperie de la traducción. La literalidad es así la incondición de la traducibilidad. Pero hay aún una consecuencia ulterior, decisiva en lo que a la obra de Girri concierne. Si la literalidad es ya, originariamente, la multiplicidad de sus versiones, entonces la variedad absoluta, incluso en la vida diaria, reside en la capacidad de hacer rutinaria-

mente las mismas cosas –barrer, cocinar, escribir. «Que al ser siempre lo mismo, el escribir ya no tenga un objetivo, y que de haberlo sea el vacío; o el silencio, versión más suave de ese vacío». Este escribir que ya no busca escribir sino que es el escribir como ascesis, la ascesis de escribir, este escribir sin escribir, es lo que llamamos *ejercicio*.

Ahora bien, si el ejercicio es ese hacer sin hacer que dirige todos los quehaceres, es preciso considerar también a la traducción como ejercicio, el ejercicio de la traducción. Es preciso pensar una traducción en estado puro, es decir, no sólo sin el conocimiento de la lengua extranjera, no sólo sin la garantía de la propia lengua, sino estrictamente sin nada que traducir y en consecuencia una traducción sin principio ni fin, mantenida en el puro medio de las lenguas y de la operación poética. Pero ésta es justamente la definición de la literatura moderna –tal vez de la literatura a secas–, su pasión y su exigencia. El acto del traductor sería, como sugiere Blanchot, el acto literario por excelencia: propone al lector permanecer ignorante del texto que le revela y del que su ignorancia no sólo no lo apartará sino que va a aproximarle según la distancia que lo separa de él. Escribir es habitar la propia lengua como un extranjero, reencontrar la extrañeza de la lengua propia (Deleuze). No se trata de convertir, digamos, al español en una especie dialectal del inglés o del francés, ni en un galimatías inaceptable en cualquier lengua. Se trata de llevar el español hasta su extrañeza más íntima, hasta la intimidad de su extrañeza. En palabras de Juan Ritvo: «Hay algo en el español que es completamente extraño al español y que, sin embargo, le pertenece esencialmente al español –algo que es preciso traducir a la misma lengua con los recursos secretos que la preceden sin dejar de anunciarse en sus confines».

Es en este sentido, también en este sentido, que Girri puede considerarse el mayor poeta de la lengua española desde su sombrío esplendor quevediano. Girri ha enseñado, al margen de cualquier burdo coloquialismo, cuál puede ser la poesía del *mero español* que es el nuestro. Sin duda, se trata del español del Río de la Plata, y la gravitación del tango en esos versos nunca podrá ser desestimada, pero a la vez la pobreza sin lustre de las palabras, la seca austeridad exasperada de la sintaxis nos devuelven al castellano inigualable de Manrique. Porque sin duda podrán mencionarse otros grandes poetas: Molinari, Darío, Ortiz, Gorostiza, Lezama, Vallejo, por nombrar sólo a los americanos. Pero Molinari perfecciona un instrumento perfecto y Lezama, a pesar de todos los matices, pronon-

ga el barroco peninsular, así como Gorostiza –lo que no es poco– reescribe el hueco acento de Mallarmé en el «Primero Sueño» de Sor Juana; están Darío y Juanele, sin duda, pero Darío introduce, junto con joyas y princesas, la elegante melodía del verso francés en el duro ritmo del español (del mismo modo que Garcilaso logra que el español de pronto se ponga a cantar, claro que con un cierto acento italiano), y Juanele conduce, finalmente, ese blando río hasta el silencio, pero es un silencio líquido, o aéreo, el resultado de la licuefacción o la disipación de la lengua (el silencio de Gorostiza, en cambio, es el silencio del cristal, es decir el de la transparencia realizada de la Idea); y está, sin duda también, Vallejo, es decir, está «Trilce», pero aunque se admita que ese extraordinario libro está escrito en español, no deja de ser, al lado del *ejercicio* girriano, una mera curiosidad –claro que una curiosidad inagotable. Y se dirá que Girri ha hecho con el inglés lo mismo que Darío y Juanele y tal vez Gorostiza hicieron con el francés. Pero no es así. Indudablemente, el intento de eliminar todos los elementos decorativos y convencionales, toda la carga retórica del español, lo consigue Girri no sólo gracias a la lección de la estricta prosa de Borges sino al esquemático inglés. Es aquí donde es preciso atender a su tarea de traductor. Los autores que Girri traduce son los que hacen del inglés un instrumento de ascesis: Eliot, Williams, Stevens (de Stevens omite notoriamente aquellos poemas que exhiben la refinada, irónica línea procedente de Francia). Se dirá que también tradujo a Donne, a Hopkins, pero en ellos de lo que se trata es de la tortura, de la torsión apasionada del pensamiento, que finalmente los emparenta con Eliot. Sí, es la lección del inglés, el inglés como intercesor entre Girri y su lírica. Pero sin considerar que nada de lo que Girri ha escrito puede asimilarse a ninguno de los autores que ha traducido y escriben en inglés (habría que mencionar también a Montale y el italiano), hay que decir que en el inglés Girri encuentra únicamente, precisamente, el camino hacia la seca playa sola que es la intimidad del español. Ahí, en la intemperie pudorosa de los que no tienen nada que ocultar, nada que exhibir, finalmente, incessantemente, pensativamente, calla la lengua.

Sergio Cuello Profesor de Literatura Europea de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Ha publicado «Seis ensayos girrianos» y «Versiones del humor», entre otros libros.

Las versiones rosarinas

Las traducciones de textos literarios suelen ser en Rosario una aventura individual. No dependen de una demanda externa sino de la búsqueda de un autor al que se siente lo suficientemente cercano como para incorporarlo a la propia experiencia, y a la experiencia de un grupo, por lo general reducido, que acompaña o calibra esa apuesta: las traducciones aparecen como parte de la producción de las revistas literarias, o en el marco de cierta actividad cultural. La posible particularidad de las versiones rosarinas consiste en que mientras su publicación queda en suspenso, o frustrada, o perdida en el tiempo y las librerías de viejo, se incorporan a una historia oral que rescata y, a través del

olvido y la idealización, reelabora algunos textos del pasado.

La inexistencia de una industria editorial explica que esas versiones sean, por lo general, fragmentos de obras. Por lo mismo la traducción ha supuesto en Rosario un *métier de ocasión* en jóvenes que más tarde se dedican a la literatura o al periodismo. Las traducciones de mayor alcance son contadas; la Biblioteca eLe, de Héctor A. Piccoli, traductor de Friedrich Hölderlin, Rainer Maria Rilke, George Trakl y Paul Celan, entre otros poetas alemanes, es hasta ahora una de las luminosas excepciones que confirma la regla. La aparición de escritores rosarinos que trabajan a la vez como traductores profesionales marca un hecho relativamente reciente, que no altera el estado de las cosas, ya que esas actividades son posibles fuera de la ciudad. En medio de tantas desventajas, sin embargo, la situación en que pueden encontrarse los intérpretes parece ofrecer compensaciones importantes: una mayor libertad para la lectura y la interpretación, ante todo, y la certeza de que la traducción es necesaria para polemizar con las versiones establecidas. Episodios todavía poco conocidos de la historia literaria local muestran esa tendencia.

Dossier 2e

D Y L A N

T H O M A S

D Y L A N

T H O M A S

A REFUSAL TO MOURN THE DEATH, BY FIRE, OF A CHILD IN LONDON

Never until the mankind making
Bird beast and flower
Fathering and all humbling darkness
Tells with silence the last light breaking
And the still hour
Is come of the sea tumbling in harness

And I must enter again the round
Zion of the water bead
And the synagogue of the ear of corn
Shall I let pray the shadow of a sound
Or sow my salt seed
In the least valley of sackcloth to mourn

The majesty and burning of the child's death.
I shall not murder
The mankind of her going with a grave truth
Nor blaspheme down the stations of the breath
With any further
Legacy of innocence and youth.

With the first dead lies London's daughter,
Laid in the long friends.
Grains beyond age, the dark veins of her mother,
By the unmourning water

NEGATIVA A LLORAR LA MUERTE POR FUEGO DE UNA NIÑA EN LONDRES

Nunca hasta que la humanidad
Realizándose en bestia, flor o pájaro,
En padrino y toda humilde oscuridad
Diga en silencio el último quebrarse de la luz
Y la hora inmóvil se acerque desde el mar
Que tropieza golpeando sus arneses

Y deba yo internarme nuevamente
En el redondo Zion de la gota de agua
Y la sinagoga de la espiga de maíz
Dejaré hacerse ruego la sombra de un sonido
O sembraré mi semilla de sal
En el último valle de sacrificio

Para lamentar la majestad e incendio
De la niña en su muerte
Yo no asesinaré la humanidad de su partida
Con una verdad grave
Ni recorreré en ira las estaciones del aliento
Con ninguna otra elegía
De inocencia y juventud

Profunda con los primeros muertos
Yace la hija de Londres

El primer traductor del que se tuvo noticia en este rincón del mundo fue Gabriel Carrasco (1854-1908), quien en 1878 dio a conocer unas versiones de sonetos de Petrarca. Obedecía una recomendación de Juan María Gutiérrez: «Siga usted leyendo y estudiando y aprendiendo idiomas extranjeros: sin la adquisición de éstos no puede ir muy lejos ni en ciencias ni en letras». Pese a sus esfuerzos, Carrasco no avanzó demasiado en términos artísticos y cansado de recibir burlas optó por abandonar sus intentos poéticos y dedicarse a la historia, la política y la función pública.

Juan Bautista Arengo (1822-1896) aparece como el primer traductor que se plantea los problemas del oficio. De origen italiano, obtuvo el título de médico en la Facultad de Buenos Aires y deambuló por Entre Ríos y Santa Fe hasta que en 1865 se instaló en Rosario. Se dedicó a la política (fue senador provincial y presidente de la Municipalidad) y también a la literatura, de lo que dio cuenta su libro «Versos o pasatiempos rimados» (1870), reeditado y ampliado en «Prosa y versos» (1886). Esos escritos, sin embargo, no parecen tener más valor que el de la curiosidad. El 24 de enero de 1895, dijo, «movido a tentación por el admirable ejemplo de un ilustre coetáneo, el benemérito ge-

neral Bartolomé Mitre», acometió su obra mayor: la traducción de una serie de odas de Quinto Horacio Flaco. Había estudiado latín con los jesuitas y se creía capaz de cumplir la tarea, «un raro antojo de la vejez».

Mitre había publicado en «La Nación» la versión de apenas un fragmento de la oda «A Póstumo». En principio, Arengo no conocía ninguna traducción de Horacio, por lo que acudió a sus «remotas reminiscencias escolares»; más tarde pudo cotejar otras versiones, que estimularon su trabajo. Poco antes de morir publicó «Traducciones de Horacio», edición bilingüe de versiones de aquella oda, seguida de «A la nave que conduce a Virgilio», «A Virgilio (en la muerte de Quintilio Varo)», «A la lira», «A Pirra» y «Diálogo de Horacio y Lidia». Un prólogo y extensas anotaciones a continuación de cada texto ofrecían las explicaciones del intérprete, sus disculpas por eventuales errores y sus críticas a otros traductores. Las versiones propuestas, aclaraba, no ofrecían «galanura de estilo» ni «gallardía de expresión» (eco del antiguo tópico en el que el traductor declara la imposibilidad de la tarea propuesta); contra la lectura literal, defendía «la interpretación de ciertas frases y pasajes [sic] que a mi juicio corren no muy bien traducidos

todavía». De esta manera introdujo en Rosario la discusión básica de la traducción literaria y la oposición de las dos maneras generales del arte. Ambas, dijo Jorge Luis Borges, son menos importantes que el traductor y sus hábitos literarios.

En la opinión de Arengo, «toda traducción debe ser copia o retrato fiel del original» sólo en el caso de la prosa, y ante todo tratándose de «códigos, leyes, preceptos, reglas o estipulaciones de convenios o contratos». El modo literal le parecía inadmisibles «cuando se traducen en verso obras poéticas, historias, novelas, asuntos recreativos o temas literarios». Aquí había que privilegiar «la interpretación de la idea principal o argumento». Los traductores modernos de Horacio han planteado las dificultades de trasladar poesía escrita en una lengua con una radical diferencia estructural y que alude a un mundo y a un pensamiento desparecidos. Arengo no se detuvo demasiado en esas cuestiones, aunque las intuyó y trató de salvarlas con ideas insólitas: «una traducción –aseveró– será tanto mejor cuanto mayores sean los grados de similitud que ofrezcan las facultades poéticas del traductor y [del] traducido».

Sentadas tales bases, tomó las libertades que juzgó necesarias. Si Horacio recurría a «locuciones indirectas, negativas, alegóricas y parafrásicas», valiéndose del «recurso de la permuta», procedimiento ad hoc, él las convertía en «locuciones directas, afirmativas y giros fraseológicos de igual especie». La estrofa original era demasiado estrecha para el castellano; justificándose en la «mayor pastosidad» [sic] del latín y mediante distintas combinaciones métricas, la extendió al punto tal que algunas versiones duplicaron a sus modelos (en «A la nave que conduce a Virgilio» los 40 versos de Horacio producen 78 de Arengo, que todavía se lamenta por «algunas frases que poco o nada he exprimido»).

Arengo señala sus defectos y se presenta con humildad: si hubiese error «a juicio de los letrados competentes, recibiría humildemente la lección, agradeciéndola muchísimo». Pero a la vez se jacta de leer en Horacio lo que sus predecesores pasaron por alto, seguramente por esa comunión de «facultades poéticas». Las discusiones con otros traductores son constantes. En «Diálogo de Horacio y Lidia» polemiza con cuatro oponentes, quienes a su criterio no captaron los matices de la relación entre los protagonistas.

El comienzo de «A Virgilio» dice:

*Quis desiderio sit pudor aut modus
tan cari capitis?*

Javier de Burgos, el contrincante ocasional, lo traduce como

*¿Qué moderación cabe, qué rubor en llorar
tan caro amigo?*

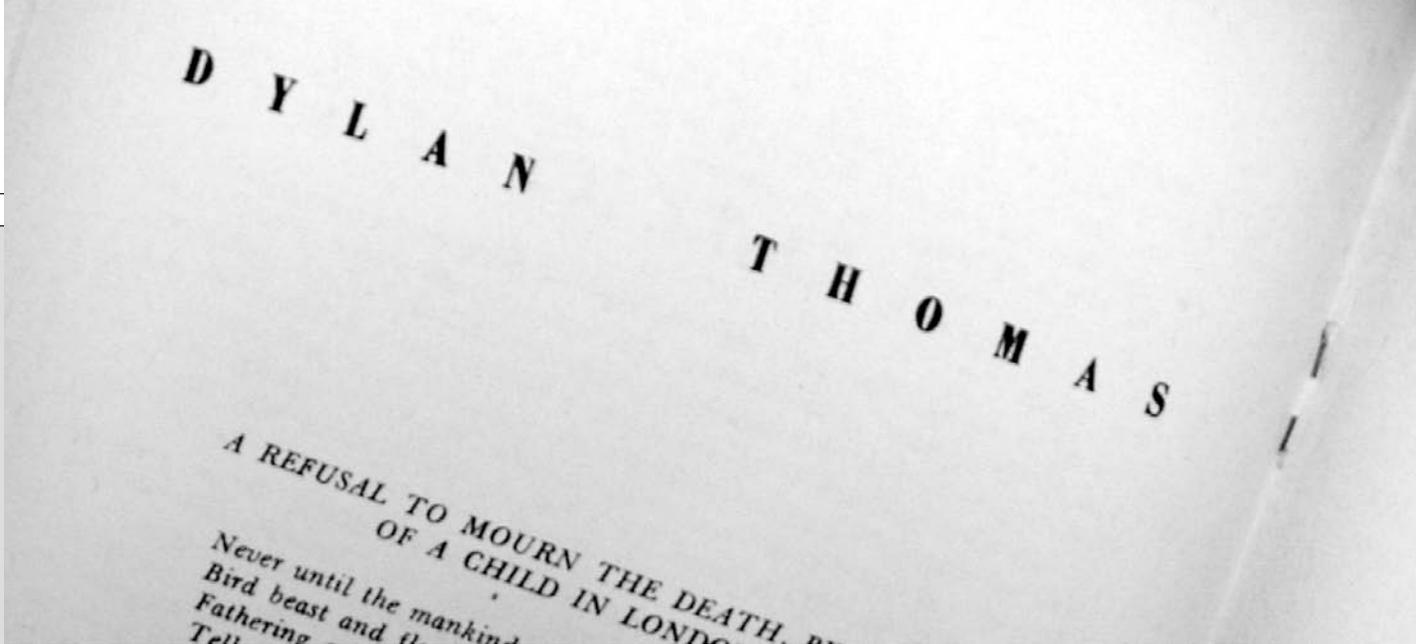
Tales versos «distan mucho de la interpretación genuina del pensamiento de Horacio», dice Arengo, y entonces propone:

*¿Qué acentos de rubor o laúd modesto
podrían modular el gran desborde
de duelo por varón tan adorado?*

Las traducciones de Arengo no fueron un gesto excéntrico: según demuestra Juan Álvarez, resultaron posibles en un ambiente donde había «otros espíritus amantes de la poesía». Por eso, el traductor de Horacio recibió más elogios que críticas. «A la nave que conduce a Virgilio» se publicó en el diario «La Prensa», de Buenos Aires, y supuso cierta consagración, ya que recibió felicitaciones de Bernardo de Irigoyen y del escritor chileno Eduardo De la Barra. El segundo era rector del Colegio Nacional de Rosario, miembro correspondiente de la Real Academia Española y también traductor aficionado de latín. En la «Historia de Rosario» se lee que había llegado a la ciudad en 1892 y «enseñaba a los jóvenes a gustar las armonías del metro y de la rima».

En agosto de 1899, una estudiante de Filosofía y Letras, Celestina Funes, publicó otras versiones de Horacio en la «Revista de Derecho, Historia y Letras». Se trataba de las odas «A la musa Melpómene», «A César Augusto» y «A Leuconoe», trasladadas «con alas menos potentes», según Juan Álvarez.

Diógenes Hernández es uno de los autores más citados en esa memoria mítica de las versiones rosarinas. Fue profesor de latín y griego en el Instituto Libre de Humanidades, y de Lengua y Cultura Latina de la Universidad Nacional del Litoral, entre 1956 y 1962. Su erudición asombraba. Según una crónica de «La Capital», tradujo entre otros a Virgilio, Horacio, Ovidio, Lucano, Tácito y Herodoto, y reunió sus ensayos en dos volúmenes, «Estudios clásicos» y «Estudios homéricos». El segundo habría sido «una exégesis de la obra de Homero con un estudio de las variantes dialectales homéricas». Esos libros no se publicaron, y se perdieron, al igual que sus traducciones; algunos de esos trabajos –por ejemplo los ensayos «Mi amigo Horacio» y «Ovidio o el romanticismo», modestas apreciaciones críticas donde alternan



traducciones fragmentarias— se encuentran dispersos en el diario mencionado, donde trabajó hasta su muerte a fines de 1965, y la revista «Histonium». La obra literaria también corrió el mismo destino: su libro de poemas «El río y la ruta» quedó inédito, pese a obtener el premio Manuel Musto en 1965.

Lo singular de Hernández, y acaso su mérito, parece haber consistido no tanto en las traducciones concretas como en su forma de intercalar esas voces de tiempos y lugares remotos en la conversación cotidiana. «No sólo las leía —recordó Raúl N. Gardelli, compañero de trabajo en “La Capital”—: Diógenes gustaba decirlas (no las recitaba) siquiera de modo fragmentario, y era como si rezase. Ocurría en una salita del diario, la que, con su ociosa paz, se mofaba del trajinar de las noticias. A veces escuchaba de su boca el ritmo mágico de Horacio en ese latín para mí secreto que Diógenes había aprendido de su padre». Tal vez haya algo de justicia en que su perduración sea exclusivamente oral.

Otros se costearon sus ediciones pero al cabo del tiempo el resultado es peor. Nadie quiere acordarse de Manuel María Mischoulon, que presentó textos de Wilfrid Blunt, Elizabeth Browning, Edna St. Vincent Millay, Christina Rossetti, George Santayana, William Shakespeare y Edmund Spenser en «24 Sonetos magistrales de la lengua inglesa» (1949), para «manifestar así la admiración y el cariño que me inspiran los poetas ingleses y norteamericanos». Otras publicaciones son inhallables, pero el fervor de unos pocos lectores o memoriosos, que evocan (más que releer) aquellos raros momentos, las ha preservado. Ese es el caso, entre otras, de las versiones que hizo Luis María Castellanos (Rosario, 1943) sobre poemas de Dylan Thomas.

El respeto y la admiración con que se las recuerda pueden hacer pensar en una vasta obra de traducción. Castellanos publicó, con Graciela Cas-

tellanos, versiones de «Negativa a llorar la muerte por fuego de una niña en Londres» y «Especialmente cuando el viento de octubre» en el número 79 de «Arce», la revista de la Asociación Rosarina de Cultura Inglesa (abril-mayo de 1965). Al mismo tiempo, por su exclusiva cuenta, dio a conocer traducciones de «Ese vigor que en el delgado tallo» y «Donde una vez las aguas de tu rostro» en el primer y único número de «Alto Aire», publicación de la que fue responsable con Juan Manuel Inchauspe y Gary Vila Ortiz (abril de 1965). En ambos casos las ediciones fueron bilingües.

En ese momento Castellanos era un joven que se abría paso en el periodismo (trabajaba en «La Capital»), oficio al que terminó por dedicarse y en la poesía (ese mismo año obtuvo una mención en el concurso que ganó Diógenes Hernández). Según la nota que acompañaba las traducciones en «Alto Aire», la elección de Dylan Thomas cobraba sentido «dada la poca difusión que en nuestro medio se ha hecho de su obra poética». Pero a la vez el traductor y posiblemente los miembros de la revista encontraban en ese escritor un modelo para sus propias búsquedas poéticas. Significativamente, a diferencia del común de los traductores, Castellanos no interpretó al poeta galés en el marco de la literatura británica sino a partir de su impacto en la nueva poesía norteamericana, que es aquello que parece haber estado leyendo (en el mismo número traduce además un poema de E. E. Cummings y Vila Ortiz otro de Wallace Stevens).

La traducción implicaba tomar partido. «Hemos emprendido la tarea —proclamó Castellanos— encarándola más al modo de las versiones de Pound que al de las traducciones de tipo académico». Es decir, la versión como reescritura y el rechazo tajante al modo literal. El traductor perseguía objetivos ambiciosos: mantener «la última verdad poética de la obra» y «la raíz profunda que dio origen al surgimiento del poema». No temía

ser considerado un traidor, por cuanto «hemos preferido (...) modificar el ritmo de los poemas, ya que nuestro esfuerzo tiende más a la preservación de la materia poética que al mantenimiento de estructuras formales que nada significan para nuestro idioma».

Las licencias que adoptó Castellanos se perciben con claridad al comparar sus versiones con las posteriores de Elizabeth Azcona Cramwell («Poemas completos», Corregidor). A diferencia del rosarino, la traductora prefirió oscilar entre una manera «estricta» y otra atenta al sentido: la primera, «cuando el lenguaje y el contenido podían unirse en español y transmitir un equivalente del inglés en cuanto al ritmo»; la segunda, para recrear algunos versos al comprobar que una traducción literal «forzaría el espíritu» del original. No obstante, a diferencia de Castellanos, respetó la estructura de las estrofas.

A la luz de esa traducción, la versión rosarina parece más lograda como poesía. En «Ese vigor que en el delgado tallo» escribe Dylan Thomas:

*And I am dumb to tell the hanging man
How of my clay is made the hangman's lime*

Traduce Azcona Cramwell:

*Y yo estoy mudo para decirle al ahorcado
que el barro del verdugo está hecho de mi arcilla.*

Traduce Castellanos:

*Y yo no tengo voz para decir
Al que cuelgan ahorcado
Que de mi arcilla son las manos del verdugo.*

Tal vez el segundo verso puede reprocharse como pleonasmio, pero la resolución del conjunto, aunque libre, es más intensa y torna prosaica la versión anterior.

De igual modo, en el final de «Donde una vez las aguas de tu rostro», el verso de Castellanos

Hasta que nuestra fe marítima perezca.

se impone al de Azcona Cramwell

hasta que mueran todos nuestros juramentos del mar.

como versión del original

Till all our sea-faiths die.

En el mismo poema se encuentra una graciosa licencia del traductor rosarino. Dice el original:

*...your coloured lids
Shall not be latched while magic glides
Sage on the earth and sky*

Dice Castellanos:

*Tus coloreados párpados
No han de cerrarse aún
Mientras la magia haga correr
Savia en la tierra y en el cielo*

Sage debería ser «sabia»; la versión rosarina ha perdido una letra pero en el paso renueva el sentido del conjunto.

Las traducciones suelen ser parte del programa de las revistas literarias. «Su importancia –dice Daniel García Helder– no depende tanto de que el texto original se haya traducido ya al español o no, como de que esta traducción no haya sido todavía publicada o debidamente difundida». Los editores conocen el prestigio guerrero que dan las polémicas. «El lagrimal trifurca» (1968-1976) es el título inevitable cuando se menciona a las publicaciones que dieron mayor relieve a los textos extranjeros, ya traducidos o inéditos. Otro es «Arcei», en cuyas páginas Arturo Fruttero (1909-1963), publicó versiones de poemas de Percy B. Shelley, D. H. Lawrence, Charles Lamb, T. S. Eliot, Gerard Manley Hopkins, Emily Brontë, William Blake, Edith Sitwell y Samuel T. Coleridge.

La atención hacia los textos literarios en lengua extranjera no fue una cuestión episódica en Fruttero, sino una de sus actividades principales como intelectual, y la herencia de su maestro, el italiano Ardoino Martini, científico y erudito que dominaba seis lenguas y llegó a traducir una obra teatral de Emilio Ortiz Grognet al italiano. Los proyectos más orgánicos del autor de «Hallazgo de la roca» fueron la traducción de «Las Quimeras», de Gérard de Nerval, que publicó en los dos números de la revista «Confluencia» (1948-1949; Fruttero dirigió esta publicación junto con Hugo Padeletti, Beatriz Guido y Bernard Barrère y publicó también traducciones de poemas de Fausto Hernández al francés). También del francés tradujo en 1953 «Sobre lo espiritual en el arte y particularmente en la pintura», de Vassily Kandinsky, que quedó inédito y manuscrito. Ese mismo año inició su trabajo más ambicioso y el que ha quedado inscripto en un lugar prominente de las versio-

nes rosarinas: la traducción de «Las Flores del Mal», de Charles Baudelaire.

Mientras emprendía esa tarea, Fruttero escribió en forma metódica, por lo general en el reverso de los borradores de sus traducciones, una serie de anotaciones en que apuntó sus reflexiones en torno a los poemas, las dudas de la traslación y los descubrimientos que hacía en la lectura. Por las fechas de esas notas y de las propias traducciones se deduce que trabajó en el libro, acaso con intermitencias, durante los últimos diez años de su vida. Entre sus papeles, sin embargo, no quedó una versión establecida: dejó 108 textos completos de los 158 del libro de Baudelaire e incluso muchos de ellos tienen varias versiones (hay ocho de «El cisne», por ejemplo), sin que pueda establecerse cuál prefería. Las diferencias son en general mínimas, pero ilustran el trabajo de un traductor que lidiaba en sentido literal con el texto: Fruttero estaba fascinado con Baudelaire, pero a la vez, como poeta católico que decía ser, se sentía conmovido por la afirmación de la belleza (no del bien) como valor supremo.

En mayo de 1953 presentó una serie de traducciones en Amigos del Arte y en octubre del mismo año envió copias al editor Schapiro, de Buenos Aires. «Entiendo que se trata –dijo Fruttero a Schapiro–, en cierto modo, de una nueva traducción de “Las flores del mal”. Yo he dado fin a la labor poética de recreación; lo demás es cuestión de oficio. Del interés y entusiasmo que pueda despertar en Uds. esta muestra de ocho poemas que le envió dependerá el que dé fin a esta ardua y arriesgada empresa». Si bien se ignora la respuesta, la publicación no se concretó; no obstante, Fruttero continuó su trabajo, que ya entonces se hallaba «en permanente elaboración y modificación».

Las notas que dejó Fruttero documentan, por una parte, los distintos pasos de su trabajo (hace una lista de la bibliografía a consultar, ordena los poemas en lo que llama «los 14 naipes de Las Flores del Mal») y por otra son elaboraciones sucesivas de sus lecturas de Baudelaire, que en última instancia dieron forma a un ensayo. Distinguió cuatro palabras clave, «casi todas ellas especialmente dificultosas para quien intente su traducción al castellano»: *yeux*, *coeur*, *effroi*, *volupté*. Esas llaves funcionaban con un método: «acertar con la arquitectura» del pathos, el pensamiento, las frases y las palabras (en ese orden). La traducción era un compuesto de suerte y cálculo, una poética del azar.

El 21 de enero de 1955 anotó una «súbita iluminación clave»: el mal aludido en el título de la obra significaba un dolor, «debía ser lo que nos duele, lo que se padece, y también el vicio, el pecado, el castigo». El 12 de julio de 1956 sucede un «grandioso descubrimiento»: «Charles Baudelaire inaugura la poesía activa». Esta idea se consolida como la principal hipótesis de la lectura: poesía activa es aquella de cuño ético, «que reclama y exige la participación de todo nuestro ser anímico, para su inteligencia, comprensión y gustación». Era una exigencia de la poesía que se daba en «Las flores del mal» y también «en la obra de algunos de nosotros, en nuestro propio medio», en el mismo traductor. Es posible que cuando Fruttero se acercó de esta manera a Baudelaire, cuando lo comprendió como su semejante, su hermano, la traducción era ya una operación imposible. Las versiones rosarinas de «Las flores del mal», inconclusas y múltiples, no dan cuenta de un fracaso sino de la iluminación de una experiencia poética singular.

Bibliografía

- Alvarez, Juan: «Historia de Rosario» (1689-1939), UNR Editora/ Editorial Municipal de Rosario, Rosario, 1998.
- Arengo, Juan B.: «Traducciones de Horacio», Imprenta La Velocidad, Rosario, 1896.
- De Marco, Miguel (h): «Algunas poesías y el fomento de la literatura por Gabriel Carrasco» en «Gabriel Carrasco», Editorial Municipal de Rosario, Rosario, 1996.
- Fruttero, Arturo: «Obra poética y otros textos», Editorial Municipal de Rosario, Rosario, 2000.
- García Helder, Daniel y Martín Prieto: «Bibliográficas y traducciones en el proyecto de el lagrimal», Diario de Poesía N° 2, Buenos Aires, 1986.
- Gardelli, Raúl N.: «Horacio», en «Conmovida memoria» Bolsa de Comercio de Rosario, Rosario, 2002.
- Mischoulon, Manuel María: «24 Sonetos magistrales de la lengua inglesa», Edición del autor, Rosario, 1949.
- Piccoli, Héctor A.: «Del Peregrino querubínico de Angelus Silesius. Traducción y nota», en «Paradoxa» N° 1, Rosario, 1986.
- Thomas, Dylan: «Poemas completos», Corregidor, Buenos Aires, 1980.
- Vignoli, Beatriz: «Las traducciones secretas», en revista «Vasto Mundo» N° 19, Rosario, septiembre de 2000.

Oswaldo Aguirre Escritor y periodista. Ha publicado «La deriva» (novela), «El General» (poesía) e «Historias de la mafia en la Argentina» (investigación), entre otros libros.



Poesía

Irene Ocampo

La mano y otros poemas

Política

*Ni saber de lata
ni cortina de trapo.*

*La mano se posa
acaricia la piel
que después golpea
vuelve a la mesa
vuelve al vaso
a la cara curtida
húmeda
salada*

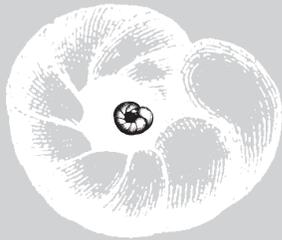
) * (

*Derecho ausente
sobre tu monte de Venus
inflamado y rojizo*

*El hedor está en tu sangre
y corre loco por tu cuerpo*

*Si hubieses podido elegir
estarías viva
digo
al menos
con un poco más
de vida*

*Tu mano tiembla
ahora que tu cuerpo
es menos tuyo que antes.
Esa historia se repite
se multiplica, habla
en los cuerpos pudriéndose
en las manos que tiemblan
y dicen
genocidio*



No soy muda testigo
la herida en mí
sangró años
cuando alguien me pregunta
por el método de curación
digo

el miedo y el dolor
fueron mis compañeros de ruta
agonicé muchas veces
en el barro me retorcí
y finalmente pedí ayuda
con la boca tapada
de palabras contenidas
y la curación llegó
cuando menos la esperaba
pero la supe reconocer

) * (

Si hablamos del tiempo
hablamos del aire con olor
a goma quemada
de cómo la nube de mosquitos
se parece a los chicos
en el barrio
los petaquitos volando
alrededor de la olla en la plaza
el humo de las hojas
que se queman se te mete
en los ojos
te hace lagrimear
como los planes prometidos
que no llegan y la mesa está vacía.

) * (

Erótica

II

Busco en mí
la raíz del deseo
la tela que se extiende
y me permite soñar

Hoy celebro mi nacimiento
aunque maldigo tu dolor
me someto a las leyes
y dejo un espacio
para crear las mías

Sigo siendo una cosa rara
apareciendo en el mundo
de las sensaciones
del pensamiento

¿se puede pensar al cuerpo
como un sistema de conocimiento?

Regla de dos

I

Tengo un mal pensamiento
te veo sola en una habitación
y veo tu deseo sacudiéndote
abrillantando tu piel
humedeciendo tu frente y tus sienes.

Me imagino sólo mirándote
mordiéndome los labios hasta sangrar
sin poder acercarme.

El deseo, dicen, aumenta
con la distancia
pero a mí me provoca amor
el deseo aumenta con tu cercanía.

II

El mar acá está lejos
y yo deseo estar en una playa
acurrucada al lado de una fogata
abrigada y absorbiendo el viento
frío y salado.

Las montañas son una construcción
fantástica pensadas desde esta llanura
interminable, verde, y de a ratitos ondulada.

Cuando paseé por las montañas
quise traérmelas hasta acá
traer esa piedra sobre piedra
ese tiempo, esos milenios, solidificados.

El descubrimiento del documental

Orlando Verna



Una retrospectiva y un seminario en el CCPE/AECI permitieron acercarse a la obra del cineasta brasileño João Batista de Andrade, pionero de la intervención cinematográfica en la imagen documental. El material exhibido ahora forma parte de la Videoteca

Su dramaturgia de la intervención quedó en la historia del cine documental como una marca imborrable, puso en duda la posición ascética del documentalista, confrontó de lleno con una sociedad violenta y antidemocrática, y convirtió su pasión en una militancia política. «Trabajo con la cámara dirigida a mostrar la vida», dice João Batista de Andrade, el casi mítico director, guionista y escritor brasileño, pionero en la implementación de un modelo de intervención cinematográfica, que visitó el Centro Cultural Parque de España de Rosario el 21 y 22 de junio pasado para presentar una retrospectiva en su honor y ofrecer un seminario sobre cine y TV documental.

Nacido en 1939, netamente de izquierda y doctor en Comunicación por la Universidad de San Pablo (USP), donde además cursó sus estudios de grado, hizo cine y TV documental y de ficción, aunque quizás la clasificación no sea exactamente aplicable a de Andrade.

Mientras filma su decimotercera película de

ficción luego de una innumerable cantidad de cortos y largometrajes documentales, de Andrade también escribe. La compilación de relatos de ficción escritos en el golpe militar al Estado brasileño de 1964 «Perdido no meio de rua» (1989), «A terra de Deus dará» (1991), la novela «Um olé em Deus» (1997) y «O portal dos sonhos» (2001), así como su tesis de doctorado «O povo fala- um cineasta na Area de Informação da TV brasileira» (2002), son también parte de sus preocupaciones, aunque está claro que su preferencia son las imágenes y eso siembra por el mundo: el material exhibido en Rosario se incorporó definitivamente a la Videoteca del Centro Cultural Parque de España y está a disposición pública.

Se dice influenciado por el Neorrealismo italiano, el Cinema Novo brasileño, la Nouvelle Vague, el Nuevo Cine japonés y el Cinema Verité, al tiempo que le asegura al argentino Fernando Birri la paternidad de la idea de construir un Nuevo Cine Latinoamericano. «Con Birri y ese nuevo movi-



De Andrade sostiene que en su trabajo es fundamental la múltiple representación de la realidad

miento nos dimos cuenta que hablar de nosotros mismos resultaba en buenas películas pues demostraban que se podían hacer filmes con personas simples», relata luego de nombrar como su inspirador a Nelson Pereira dos Santos, padre del cine brasileño moderno e iniciador del movimiento Cinema Novo con su película «Rio 40 graus».

Toma rápida posición política y cuestiona la falta de intercambio de bienes culturales entre los países de América latina y especialmente entre la Argentina y Brasil: «Lamentablemente lo que nos une es el cine americano», protesta.

Comenzó su carrera en San Pablo, hacia donde fue a estudiar en los duros años 60 y donde se opuso tenazmente con la pluma y el lente de la cámara a la dictadura militar iniciada en 1964. Allí creó el Grupo Cuatro de Cinema, inspirado en un movimiento polaco, y se largó a una experiencia radical que modificaría el horizonte de la concepción documental a través de la presencia explícita del narrador audiovisual en su filme.

Tras cultivar sus conocimientos y descubrir una nueva realidad, llegó un despegue fugaz que convirtió a de Andrade y a su corto «Liberdade de imprensa» (1966) en íconos del dramático método con el cual la dictadura pretendía silenciar las voces de oposición. La censura hizo que este cortometraje de 25 minutos filmado en blanco y negro en 16 mm y financiado con aportes universitarios fuera solamente exhibido en Río de Janeiro y San Pablo, y luego secuestrado por los militares en el poder.

La película sorprendió por su novedoso método de enfrentar la censura. «Yo no quería filmar las cosas como se presentaban», asegura invitando a revisar el rol del documentalista. El mandato del aquí y ahora y la posición neutral de la cámara habían sido reemplazados por la invocación de la intervención.

«Eran épocas donde la dictadura mostraba que todo estaba bien. Brasil era una tierra de paz absoluta y los medios de comunicación eran cómplices de los silencios. Yo quería reflejar el universo de las agencias de noticias, de las grandes empresas



de medios y la censura». Y les contestó con libertad de opinión. «Yo llevaba libros y le daba a la gente para leer un tramo. Todo en la calle». Primero se filmaba la lectura y después el entrevistado opinaba sobre el texto: pasaba así a ser un personaje creado para esa situación a través de la intervención de la lectura sugerida. «Pero lo más importante era que se creaba un momento de libertad de opinión en medio de la dictadura».

«Libertad de prensa» estuvo perdida durante muchos años, hoy está en proceso de restauración y es considerada una de las mejores producciones documentales de la historia del cine brasileño. «Tuvo un modelo de experimento, fue una búsqueda personal, hice todo sin ninguna teoría y al final había creado una nueva tendencia que se oponía a la tradición documental». Basado en su modelo de intervención, de Andrade confirma: «No me interesa aquello que está allá esperando ser filmado. El micrófono y la cámara cambia a la persona que habla y esa es una ventaja que el documentalista debe tener en cuenta para su narración». Y grafica: «La calle con usted es una cosa y sin usted es otra».

Como un pequeño insert de provocación, la imagen desata otra discusión, aquella que pretende al documentalista productor de la Verdad en oposición a la sensación de verdad construida por la ficción. «No me gusta hacer la investigación previa al filme, hay quienes trabajan con pre-guiones, pero yo prefiero que mi descubrimiento sea el mismo que el del espectador». Habla de un equilibrio entre un conocimiento general anterior y el objeto

De Andrade: No me interesa aquello que está esperando para ser filmado. La cámara cambia a la persona que habla

en cuestión: «Si filmo una favela intento buscar un equilibrio entre lo que sé sobre las favelas y esa favela. Debo explorar (en ese acto de registro) una forma de revelarla. Para mí es fundamental la múltiple representación de lo real. Me gusta que la cosa se cuente muchas veces porque ayuda a que el espectador mantenga su conciencia». La alienación producida por la industria cinematográfica norteamericana es el blanco más precisamente divisado, una especie de obsesión, tanto que habla de la «circulación natural» de esas producciones. «Esto es lo opuesto al cine americano, que es una instancia donde se paga para vivir el sueño de otro, donde el espectador debe entregarse al filme perdiendo su identidad y su capacidad crítica».

Posicionamiento ideológico desde el que dirigió los largometrajes «Candido Portinari» (1968), «Em cada coração, um punhal», «Gamal, o delirio do sexo» y «Pulicéia fantástica» (1970), «Eterna esperança» (1971) y «Vera Cruz» (1972).

«Greece!» (1979) investiga una huelga metalúrgica en la que participó el hoy presidente de Brasil Lula da Silva



Por eso, la enorme sorpresa cuando, en 1972, fue invitado por el canal TV Cultura de San Pablo para una experiencia inédita: hacer televisión, aunque en calidad de cineasta. Se buscaba una estética diferente a lo visto hasta ese momento en los noticieros de televisión y los productores de «A hora da noticia» pensaron que la mirada de un director y guionista de cine documental ayudaría a provocar otros efectos de imagen.

Y si bien la propuesta era un gran desafío para de Andrade, debido a la imprevista multiplicación de su público, mayor era aún el de manifestar libremente sus convicciones políticas y sociales. «Yo quería combatir la ignorancia informativa impuesta por la dictadura y los programas de televisión no iban contra los militares. Pero la idea era ampliar la lucha y no quería tener que irme en la primera semana».

La forma de compatibilizar ambos objetivos asomó en una noticia sobre un operativo policial en una favela de San Pablo, y así nació el primero de esos informes documentales, varios de los cuales son hoy objetos de culto. «Tira da cama» se rodó inesperadamente en dos etapas. La primera fue la noche del copamiento del barrio donde se retrató descarnadamente el terrorismo de Estado que derribaba puertas y derechos con golpizas y muertes incluidas. La sorpresa por la deshumana arbitrariedad del hecho hizo que los documentalistas decidieran volver a la favela a la mañana siguiente para rodar la segunda etapa. Allí recabaron los testimonios de las víctimas que luego se editaron con

las imágenes de la intrusión. «Por primera vez un documental en la televisión mostraba la visión del invadido y el suceso tenía que ver con el punto de vista de la gente», en contraposición al discurso hegemónico del gobierno militar, recuerda de Andrade.

Bajo esa óptica se produjo el segundo gran golpe de de Andrade en la televisión. El material se llamó «Migrantes» (1972), también se disparó desde una noticia sobre la queja de vecinos de clase media porque había gente viviendo bajo un puente. La cámara fue hasta allí y el informe acabó siendo una ida y vuelta sin guión alguno entre los indigentes y un peatón ocasional. En la discusión se desnudaron inmediatamente las necesidades y las miserias de unos y otros.

De esa misma serie son «Onibus» y «Pedreira» (1973), cortos donde abundan las cámaras subjetivas en situaciones de desatención cotidiana para miles de personas de bajos recursos que viajaban —y viajan— en el transporte público de San Pablo como animales, en el primer corto mencionado; y de desamparo laboral para los trabajadores que manipulaban explosivos en las canteras sin ningún equipamiento de seguridad, en el segundo.

El impacto de las imágenes generó un impulso político de oposición y su posterior sofocamiento. Sindicatos, iglesias, vecinales y otras organizaciones sociales aprovecharon los documentales para reavivar discusiones sobre salud, educación y justicia acalladas a palos y hasta se creó un movimiento artístico llamado Cine da rua. Pero pa-



ralelamente aumentaron las presiones. «A veces volvíamos de la calle con un material, en su mayoría policial, y antes de mencionarlo ya nos decían que había sido prohibido», ilustra el cineasta, quien fue despedido en 1974 previa acusación de ser «comunista».

La cesantía en realidad fue una «queda pra acima (caída hacia arriba), porque la TV Globo (una empresa de medios de comunicación entonces monopólica en Brasil) estaba creando en San Pablo un núcleo de trabajo conformado por cineastas como ya lo había hecho en Río de Janeiro». Así, impensadamente, de Andrade y otros colegas de la valía de Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr. y Paulo Gil Soares pilotearon la llamada época dorada del «Globo Reporter», un programa de entretenimiento estructurado a base de informes de actualidad tan popular que aún hoy está en el aire.

La cosa empezó mal: los dos primeros trabajos realizados por de Andrade fueron rechazados por presiones políticas y censurados por la misma empresa. «El tema de nuestro trabajo era Brasil y no existía en el grupo una visión económica, publicitaria y sí crítica de la realidad. Además, el propio reporter hacía el trabajo y no había un presentador, un guía turístico, como en el modelo actual del programa. Hoy no hay lugar para los cineastas en la televisión de Brasil».

La experimentación y el reconocimiento posterior a su trabajo –a través de varias retrospectivas, la última y la mayor, en 2002– le imprimieron al cineasta un halo referencial cuando se habla de búsquedas libertarias en tiempos de represión y censura. Pero entonces, ¿el suyo fue sólo un método de perturbación política particular para ese momento histórico? «Creo que no porque nunca hice películas panfletarias contra la dictadura. Lo político no puede aparecer como un intento. Sólo encontré una forma de poner en escena los conflictos de la sociedad. Además, vimos hace poco en las muestras que los documentales no han perdido actualidad». Cita el caso de «Wilsinho Galiléia» (1978) que fue filmada en 16 mm, censurada por los militares, mostrada al público casi 20 años después y hoy está grabada en sistema Beta para su intercambio en festivales.

Por ese entonces, el modelo de intervención parido por de Andrade estaba sufriendo modificaciones teóricas y de praxis que le infundieron otro trazo de novedad. «Después de romper la barrera de la pureza fui incorporando actores. Así, los personajes reales son acreditados por intérpretes sometiendo la ficción al documental», comenta para rápidamente hacer una aclaración: «Esos actores se presentan a sí mismos en la película, comentan sus papeles y hasta discuten el problema,

En los 70 el material documental del cineasta para televisión solía ser prohibido sin ni siquiera ser visto

incorporándose al relato y a su forma de construcción». Bajo ese signo nacieron el corto «Caso norte» (1977), sobre la marginalidad y la criminalización de los brasileños nordestinos que viajan a San Pablo en busca de un futuro mejor, y el largo «Wilsinho Galiléia», sobre un joven de 18 años asesinado por la policía, después de una carrera delictiva de nueve años, y al que se le imputaban 500 robos y 20 muertes.

Estos dos últimos documentales, junto a «O mercurio nosso de cada día» (1976), sobre la contaminación industrial en Salvador, Bahía, y a «Migrantes», fueron premiados y conforman la base de una exitosa estrategia política que iba a mostrar descarnadamente las estructuras sociales brasileñas.

De ese mismo período son los cortos documentales «Buraco da Comadre» (1975), donde se ironiza sobre un agujero en una calle que cumple 20 años; «Greve!» (1979), con imágenes históricas de la huelga metalúrgica en el ABC paulista con el que es hoy presidente de Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, a la cabeza de la rebelión; y «O homem que virou suco» (1980), sobre un hombre sin educación recién llegado a San Pablo acusado de matar a su patrón, filme luego ganador de la medalla de oro del Festival de Moscú.

El trabajo para de Andrade se multiplicó y mientras hacía el «Globo Reporter» hasta su salida en 1982, también por presiones políticas, filmó los largometrajes «Restos» (1975) y «Doramundo» (1978). Después vinieron «A próxima vítima» (1983) y la recordada «Ceú aberto» (1985) con imágenes de la transición democrática brasileña.

El de 1987 fue un año bisagra para de Andrade y para todo el cine brasileño. La asunción de Fernando Collor de Mello a la presidencia de la República significó la derogación de las leyes de incentivo a la cultura y la suspensión casi total de la actividad cinematográfica nacional. Ese año de

Andrade filmó «O país dos tenentes» y luego no pudo hacerlo hasta 1992 cuando dirigió «Dudu nasceu» y «Bem feito», largometrajes que precedieron a otros dos, «O cego que gritava luz» (1996) y «O tronco» (1999), cuando ya se habían retomado las exenciones impositivas para la producción cultural.

Como resultado del reconocimiento de sus pares y del campo cinematográfico brasileño a su trabajo y a su pionero método de reflejar los problemas sociales, de Andrade volvió al documental para dirigir «O caso Mateucci» (2002), sobre una familia asesinada en Goiania en la década del 50; el largo «Rua 6, sem número» (2003); y la serie denominada «Encontros», donde se sintetiza sus modos de trabajo, y de la cual ya fue presentado «Vida de artista» (2004), sobre el irreverente santero José Inácio y sus conflictos culturales con el pueblo de Pirenópolis, Goiania. Produjo éste y produce hoy los otros dos filmes de la mencionada serie con un soporte digital, una lectura de la realidad mediada por las nuevas tecnologías de la mirada que no escapa a la reflexión de de Andrade. Una frase dicha en el seminario —«Yo, la cámara, estoy muy presente en mis documentales»— resume su posición frente al aparato que modela el hecho artístico, relación que se acrecienta con el uso de las tecnologías digitales: «La cámara es mi equipo, lo hace todo muy bien, pero, ¿qué filma? Por ejemplo, el video hogareño, como los casamientos, cumpleaños, las vacaciones, se filman sin sentido de narración y después nadie los puede ver porque son terriblemente aburridos. Eso quiere decir que es necesario darle un sentido narrativo, de dramaturgia, a la tecnología», puntea el realizador para luego explicitar la sensación de libertad advertida con la aparición de la digitalización: «Nacimos y vivimos encerrados en el padrón Kodak de calidad de imágenes y hoy nos damos cuenta que hay padrones diferentes con infinitas posibilidades técnicas y artísticas». Tanto, que dice: «Necesitamos ampliar el público para mostrar nuestras películas», para rezongar luego por la forma peyorativa en que aún se toma a la producción cinematográfica (y televisiva) de no ficción y espetar: «Hay que romper con la maldición de los documentales».





La verdad del filósofo

La relación del pensador español con la Argentina atravesó distintas etapas. De la fascinación a la negación, el escritor tuvo una vasta influencia en el medio y acuñó, entre otros, un concepto que sirve para leer las opiniones de los viajeros sobre las ciudades y países que visitan.

“La verdad del viajero es su error”, sostuvo Ortega, y la riqueza de la paradoja señala un camino para responder por qué el país, y recientemente Rosario, ha vivido seducido por las opiniones ajenas.

El primer viaje de José Ortega y Gasset a la Argentina en 1916 inauguró una relación del filósofo con el país que se extendió por muchos años, incluyendo un segundo viaje en 1928 y los tres años de exilio pasados en la ciudad de Buenos Aires entre 1939 y 1942. Las tres visitas fueron diferentes y marcaron un derrotero que puede leerse como un símil de relación amorosa: el deslumbramiento, la convivencia y la pelea, y el olvido. Aunque el último punto, el olvido, sea una especie de materia imposible. Primero por la influencia de Ortega en algunas de las figuras que serían centrales en el mundo de la cultura argentina, como Jorge Luis Borges y Victoria Ocampo. Segundo, por el legado del filósofo custodiado por la fundación que lleva su nombre y por la Revista de Occidente, el medio que Ortega creó en 1923 y que, tras algún paréntesis, continúa editándose. Y tercero, por su obra misma. Más allá del prejuicio que hoy se advierte sobre su actualidad, basta leer cualquier libro de

Ortega para comprobar la seriedad de sus objetivos y la sorpresa de sus intuiciones y hallazgos.

En la primera visita a la Argentina, Ortega y Gasset era poco conocido. Llegaba a través de la Institución Cultural Española con el fin de dar clases en una cátedra española de la Universidad de Buenos Aires. Pero, como ocurrió con otros intelectuales europeos, apenas arribado se le organizó un circuito de conferencias en el que estuvo Rosario, donde llegó tras algún incidente provocado por el fervor que el joven pensador había causado en sus primeras presentaciones porteñas.

En 1916 Ortega tenía 33 años, un solo libro publicado («Meditaciones del Quijote»), una cátedra en Madrid y una fluida relación con el periodismo, especialmente con el periódico El Imparcial, donde publicaba artículos de índole diversa: sobre la necesidad de la crítica personal, sobre las «Sonatas» de Ramón del Valle Inclán, sobre la estética del tranvía, sobre Maeterlinck, sobre la pedagogía



XX

del paisaje y sobre las nuevas teorías de Freud. En la mayoría de sus artículos estaba presente el pensamiento de acercar España a Europa. Para Ortega, España estaba más cerca de Asia y de Africa, consideradas en un sentido peyorativo como reinos de barbarie y ajenas al rigor y la ciencia.

Desde un primer momento, la publicación de ensayos en diarios parece haberse planteado para Ortega como un camino de educación y de batalla en un medio con tradición filosófica pobre. Esa táctica lo acompañó a lo largo de décadas y en la Argentina fue especialmente rica cuando el filósofo escribió durante años para el diario La Nación, donde se editaron numerosas páginas que después formarían parte de sus libros más conocidos.

Ese interés por «todo» y la publicación en medios no específicos le dieron una enorme popularidad pero también le acarrearón problemas, entre ellos uno que Ortega sufrió especialmente: no ser considerado un filósofo sino un escritor con vici-

dades de profundidad. A la vez, los escritores tampoco lo veían con buenos ojos, en especial por sus teorías sobre la novela y la deshumanización en el arte.

En la filosofía sus detractores iban desde José Ingenieros al hoy olvidado presbítero Ventura Chumillas, un belicoso francotirador católico que desde el diario «El Pueblo», y después desde libros publicados por editorial Tor, se ocupó de definir a Ortega como literato interesado en «filosofías secundarias» y se animó incluso a pronosticar la defunción del español en la historia de la filosofía:

«Más que un filósofo es un literato. Las antologías literarias tal vez consignen en sus páginas algunos bellos fragmentos de la prosa de Ortega y Gasset, mientras que es muy probable que este nombre pase en silencio por la historia de la filosofía».

Entre los escritores, los problemas surgieron en la época de la segunda visita, cuando ya se conocían las teorías de Ortega sobre el arte de vanguardia y



nuo. Era como estar delante de una chimenea encendida: uno sigue el baile de las llamas...».

«No sé si el joven filósofo español se había propuesto dejarme boquiabierto, y si era eso “la moitié du mystère, la moitié du secret de son chant”, como corresponde a todo gallo que lo es fundamentalmente. Tal vez ignorara (como la mayoría de los hombres) hasta qué punto era yo capaz de apasionarme (al margen de la pasión amorosa) por un libro, por una idea, un hombre que encarnara ese libro, esa idea, sin que mi pasión invadiera otras zonas de mi ser», agrega Ocampo. De esa manera pone de manifiesto los límites de la relación y las ilusiones que imagina puede haberse hecho Ortega sobre una situación amorosa.

Ocampo relata que en la época en que conoció a Ortega ella vivía la plenitud de una pasión correspondida con su amante Julián, y añade que esa situación le daba un aire distinto al de las otras mujeres argentinas. Ortega, según rumores que llegaron a Ocampo, había criticado la relación, no por ser ilícita en el medio social sino porque creía que Victoria era demasiado para Julián. La escritora y futura creadora de *Sur* se ofendió y cortó toda comunicación con el filósofo. El castigo obtuvo rápidamente frutos. Ortega le escribió una carta extensa donde exponía sus sentimientos con una pasión que permite leer de otra manera el famoso epílogo a «De Francesca a Beatrice».

En ese epílogo Ortega se aventuraba en las aguas del feminismo. Trazaba un panorama que se parecía mucho a un cortejo, donde exponía que los hombres viven y se mueven sólo para complacer a una dama. El análisis terminaba pidiéndole a Ocampo que no fuese toda espíritu. «Yo pido, señora, que organicemos una nueva salud, y ésta es imposible si el cuerpo no sirve de contrapeso al alma», escribió Ortega. El texto es, entonces, como un reclamo de amor físico, una exigencia de caricias bajo el ropaje del pensamiento y de lo público.

Ocampo contestó en el texto de «Testimonio»

poniendo a un tercero en cuestión: Bertrand Russell y su libro «La conquista de la felicidad». Russell es usado para que Victoria explique «sus» ideas. El artículo es fragmentario. Salta de un tema a otro y parece escrito en una clave que sólo Ortega puede descifrar. Pretende, a la vez, tener verdades generales sobre el amor y da una pista de carácter privado cuando establece que al hablar de Dante la escritora estaba hablando de un asunto muy personal.

En la autobiografía, publicada muchos años después y ya libre de las presiones sociales, la clave es revelada: tanto en «De Francesca a Beatrice» como en la contestación al epílogo de Ortega, Victoria estaba hablando de su pasión amorosa y de los tormentos que en algún momento vivió en su relación con Julián.

Ortega se sentía un amante despechado, al menos según la versión que da Ocampo. En un fragmento de la carta (provisto por la misma Ocampo) en la que el filósofo se queja del abandono epistolar al que ha sido sometido por la Gioconda Austral, como la llamó en su afán de conquista, se lee: «El hecho es que usted no me escribe: y es difícil que en mi vida actual pueda darse otro hecho más doloroso. He procurado y procuraré retener toda expresión superlativa de mi amargura porque pienso con Goethe que es inmoral y antiestético dar el espectáculo del dolor».

La contención que se fija Ortega (no dar pena, no ser patético) es la misma que plantea en sus estudios sobre la novela. Para el español, el melodrama es cosa del siglo XIX, de la masificación de la conciencia, de la pérdida de individualidad. De esa materia, según él, está hecha la popularidad de la novela; materia que afortunadamente, de acuerdo con su expresión, se ha ido dejando de lado para dar paso a la inteligencia, al pensamiento; necesarios para describir la nueva tendencia psicologista de la novela. Un punto de vista que lo enfrentaría con muchos escritores, pero especialmente con Borges quien sólo años después expresaría en forma explícita su desaprobación a Ortega en el prólogo a «La invención de Morel», de Adolfo Bioy Casares.

Ortega versus Ortelli

Ortega y Gasset creó un doble que, en forma intermitente, aparece en su obra: el místico Rubín de Cendoya. Lo que quizás nunca imaginó fue que en la Argentina dos escritores le inventarían un nuevo doble, Ortelli y Gasset, un ser mal hablado, compadrito y antichispaco.



El profesor don José Ortega y Gasset, rodeado de la comisión, después de la conferencia dada en el salón del «Club Español».

Ortelli y Gasset hizo su única aparición pública en la revista *Martín Fierro*, en el número 42 de 1927 (hoy se lo puede encontrar en «Textos recordados 1919-1929», de Borges). Según cuenta Carlos Mastronardi en «Memorias de un provinciano», nació como «respuesta humorística a una nota asaz española que la *La Gaceta Literaria*, regida por el imperioso Giménez Caballero, publicó bajo el título “Madrid, meridiano intelectual de Hispano-América”. Para subrayar diferencias, recurrimos al más espeso y oscuro vocabulario lunfardo».

El nosotros de Mastronardi («recurrimos») alude a él y a Borges. Juntos escribieron el texto en la casa de la abuela del poeta entrerriano en el barrio porteño de Belgrano, donde también solían reunirse enfrente de la mansión de Enrique Larreta para abuchear a Zogoibi.

El texto, llamado «A un meridiano encontrao en una fiambreira», comienza: «¡Minga de fratelanza entre la Javie Patria y la Villa Ortúzar! Minga de las que saltan a los zogoibis del batimento tagai, que se quedamo estufo, que se... con las tirifiladas de su parola sensa criollismo. Que se den una panzada de cultura esos ranfañosos, antes de sacudirnos la persiana. Pa de contubernio entre los que han patiao el fango de la Quinta Bollini y los apesotosos que la yugan de manzanilla. Aquí le patiamo el nido a la hispanidá y la escupimo el asao a la donosura y le arruinamo la fachada a los garbanzelis».

La primera respuesta de Ortega y Gasset fue «El hombre a la defensiva». La segunda el ensayo «Por qué he escrito el hombre a la defensiva».

Mastronardi, al parecer, se abrió de la polémica. Borges, en cambio, la continuó, por distintos caminos, hasta los años 40 y quizás hasta el 70 si se toma como argumento un relato donde se menciona desdeñosamente a Ortega y Gasset («El duelo», en «El informe de Brodie»).

En «El hombre a la defensiva» Ortega se propone establecer y analizar las características del hombre argentino. Comienza asegurando que en

la Argentina se da un Estado demasiado desarrollado para la juventud de la nación, un Estado como quería Hegel, que expresé la moralidad de los gobernados. Esta singularidad deriva, según Ortega, de la importancia que se da el hombre argentino, del fuerte ideal que mantiene sobre sí mismo. No es sólo vanidad sino algo más mortífero: el argentino vive enamorado de su imagen, una imagen que no se sabe bien en qué consiste. Por este motivo, siempre está alerta y pasa por la vida como resbalando, porque no muestra quién es; ostenta una máscara, una careta con la que cree protegerse. La forma extrema de esa protección es la guaranguería. Ortega llega así al punto que aquí interesa: el ataque de la revista *Martín Fierro*. Para el pensador, la broma es una muestra del miedo y la incapacidad de los escritores para asumir un diálogo. «Femenino o masculino, el guarango corroborará su imaginaria superioridad sobre el prójimo sometiéndole a burlas del peor gusto y si es especialmente tímido recurrirá al anónimo (Buenos Aires es la ciudad de los anónimos)», escribió en «El hombre a la defensiva».

Entre otros textos, Borges está escribiendo sobre Ortega en «Nuestro pobre individualismo». Allí contradice al español en lo que significa el Estado para los argentinos: «Aforismos como el de Hegel “El Estado es la realidad de la idea moral” le parecen (al argentino) bromas siniestras», dice. De esa manera, enfrenta la visión de Ortega y entiende la interpretación del hispano como una broma siniestra. Borges se justifica retrospectivamente: Si Ortega se equivocaba tanto en el análisis, el humor de Borges podía ser visto como un antídoto contra la medicina aplicada a una enfermedad mal diagnosticada.

En el mismo texto Borges coincide por un momento con el Ortega de «El hombre a la defensiva». «El mundo, para el europeo, es un cosmos en que cada cual íntimamente corresponde a la función que ejerce, para el argentino, es un caos»,



sostiene Borges y de inmediato rompe el acuerdo con el filósofo al asegurar: «En general, el argentino descreo de las circunstancias». La circunstancia y su importancia para pensar y definir la vida era central en la filosofía de Ortega.

No solo sobre cuestiones de idiosincrasia nacional discute Borges con Ortega. En el prólogo a «La invención de Morel», de Adolfo Bioy Casares, aprovecha para despacharse contra las conclusiones de Ortega en «La deshumanización del arte» y dejar a la vista las teorías del español como imposiciones de cuestionable fundamento: Ortega «trata de razonar», «estatuye», «aboga».

En «Por qué he escrito el hombre a la defensiva» Ortega vuelve a hablar de la andanada de ataques que le dedican los jóvenes argentinos y de la «procadidad habitual de esa juventud literaria», pero comprende un poco mejor lo que significaba la broma de Ortelli. Acepta, en alguna medida, «el homenaje del insulto». Entrevé, quizás, la noción de «jefe espiritual y sus problemas» que años más tarde acuñaría Francisco Romero para explicar el singular papel de la vida y la obra de Ortega en la cultura de habla hispana, en España y en la Argentina, su influencia y su negación.

La verdad del viajero

La llegada de Ortega y Gasset a Rosario fue el 23 de noviembre de 1916. Se había anunciado como una importante reunión literaria. En principio, tenía que dar su conferencia, sobre «Cultura filosófica», el 19 de noviembre, en la Biblioteca Argentina con organización de El Círculo pero por enfermedad tuvo que postergar el viaje. La enfermedad es posible que haya sido el desmayo que sufrió Ortega en Buenos Aires en el teatro Odeón, sofocado por la cantidad de gente que había acudido a escucharlo, superando las expectativas de los organizadores.

El Rosario que recibía a Ortega había sido descrito por otros viajeros e intelectuales como un sitio netamente comercial. George Clemenceau en sus «Notas de viaje» de 1910, por ejemplo, queda admirado del puerto pero un poco horrorizado por el caos de la ciudad. La llama la segunda capital del país pero se disculpa de ofrecer alguna imagen belleza o de intelectualidad del lugar. Sin embargo descubre entre sus interlocutores a Lisandro de la Torre y ve en él al político comprometido con un mejor porvenir. Vicente Blasco Ibáñez, en «Argentina y sus grandezas» también de 1910, sólo ve el gran negocio del cereal y de la prosperidad ajena. Lo mismo el jurista Adolfo Posadas por la igual época.

La lista de quejas podría seguir. Todos los visitantes generaron un revuelo en su paso por la ciudad de hace casi un siglo y todos ellos se llevaron una mala impresión. Ortega quizá no haya sido la excepción. Su cara adusta en las fotos en banquetes, tanto en Rosario en el club Español como en Buenos Aires, refleja que no le interesaba ese tipo de bienvenida. Sabía lo que se esperaba de él: una opinión rápida sobre el país y la ciudad puntual que visitaba. Este afán argentino de saber la opinión extranjera, quizá inaugurado por el movimiento del Centenario de Mayo, no dejaría de inquietar a Ortega. Había, como él lo dijo, algo más que vanidad. La respuesta al interrogante la formularía muchos años después en su ensayo «La pampa... promesas», donde se puede hallar la cifra de la relación entre Ortega y Rosario, y cualquier otra ciudad argentina, con preferencia Buenos Aires.

«Me atrevería a sostener que la manera de colaborar un extraño en el conocimiento de nuestro país es precisamente por medio de sus errores. No siendo probable que ponga la flecha en el blanco sino, en el mejor caso, que forme opiniones desdibujadas, sin perspectiva ni buen coyuntamiento, debemos aprovechar esa misma monstruosidad. Si se quiere una expresión paradójica hela aquí: la verdad del viajero es su error. ¿Por qué se ha producido en él este determinado error y no otro? A poco interesante que sea el alma del extraño por fuerza debe interesarnos la línea de su error. En su alma nuestra tierra y nuestro modo de ser étnico han producido un precipitado distinto del que otra tierra y otra raza engendraron. Inclinémonos con la lupa sobre ese polvillo mental, seguros de que en el error del viajero encontraremos siempre, más acusado que en nuestra propia experiencia, un pedazo de la auténtica verdad», escribió Ortega en «La pampa...».

La operación que propone Ortega es difícil. Es desacreditar primero la opinión de los viajeros, verla como un error, y después estudiar por qué se produjo esa mirada. Es un método filosófico, un viaje al fondo de las mitologías que inventa el sentido común, pero sin despreciar nada. Un interés platónico en la universalidad, según María Zambrano, pero un llamado también a vivir la vida con inteligencia. Hacerla, según el término que inventó el propio Ortega, una vivencia.

Nota

1. El autor del artículo «Madrid, meridiano...» pudo haber sido Guillermo de Torre, pero el concepto era solidario con las ideas de Ortega.

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



Lo que vendrá

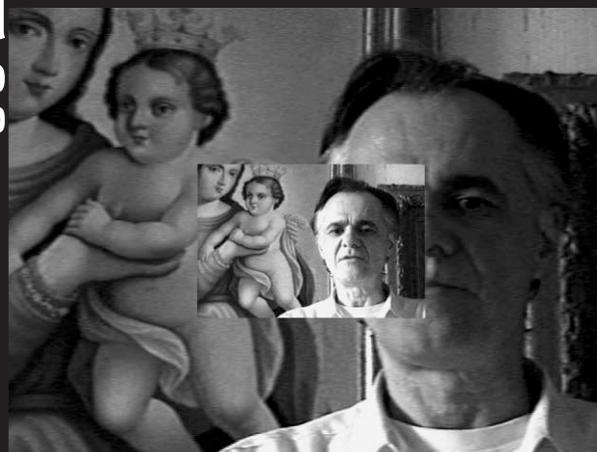


Septiembre



Ciclo de documental colombiano
12, 19 y 26|9 y 3|10

Les Amants de Juliette
(Francia)
Trío de jazz, 24|09



Videoviajes
Fernando Llanos (México)
Video, 2|9

Magic Pen
(Muestra de ilustradores de literatura infantil)



Octubre

Made in Brasil
30 años de videoarte brasileño
Seminario: Christine Mello y Arlindo Machado y muestra audiovisual

Videoarte español
(envío a la 50 Bienal de Venecia)
9 |10 al 1º|11



Noviembre

III Congreso Internacional de la Lengua Española
18 y 19|11

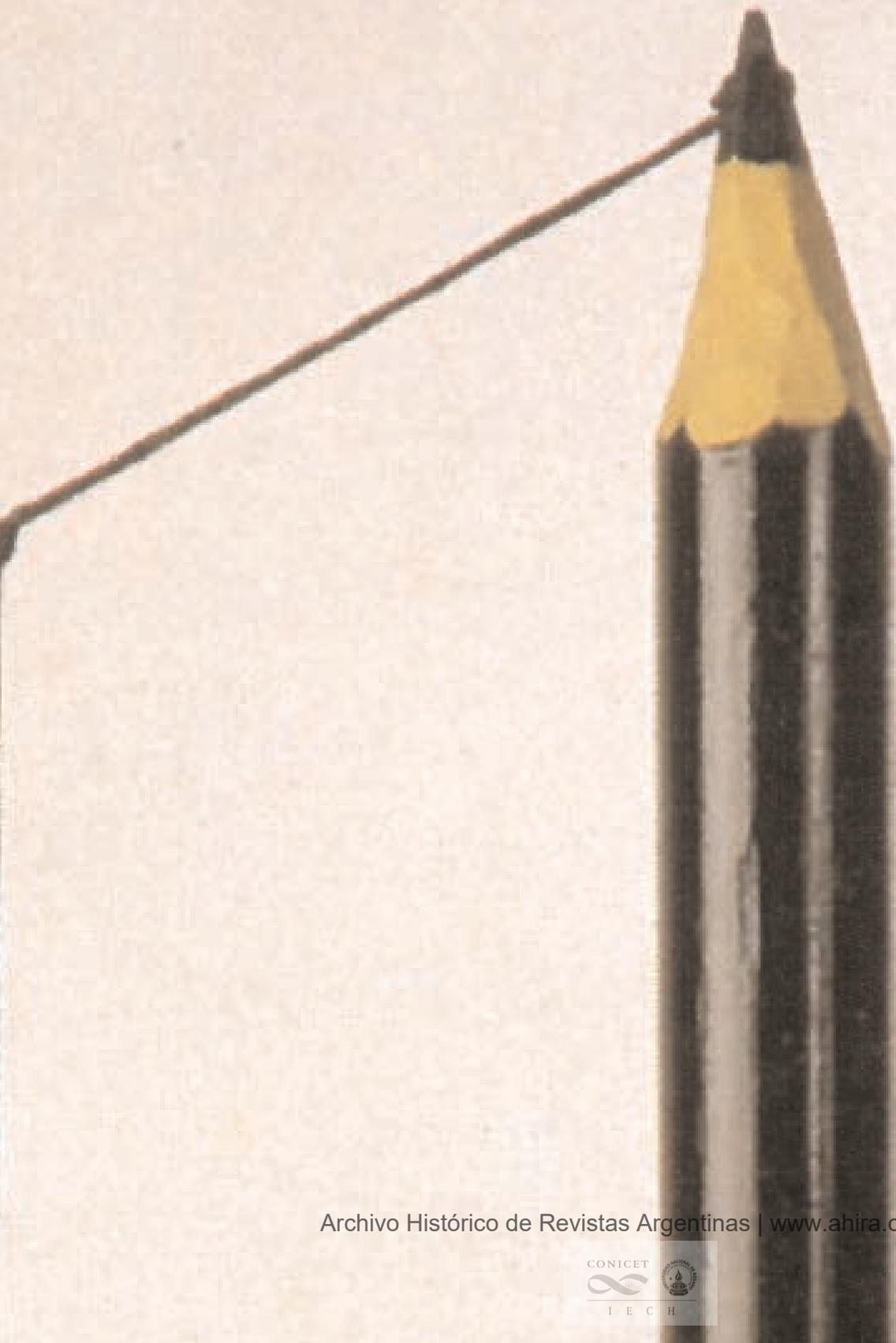


III Congreso Internacional de la Lengua Española
Identidad lingüística y globalización



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





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

CCPE  **AECI**
Centro Cultural Parque de España

