



nueve perros

agosto 2004 · año 4 · número 4 · Rosario · Argentina

Índice

nueve perros - año 4 - número 4 - agosto de 2004

Giannuzzi por Giannuzzi

Entrevista a Joaquín Giannuzzi, por Evelin Arro

PÁGINA 1

Prueba de poesía

«A test of Poetry», de Charles Bernstein. Versiones de Ernesto Livon-Grosman, Haroldo De Campos y Traduction Collective à Royaumont.

William Carlos Williams, Julio Ramos

PÁGINA 6

Brasil: dos tiempos

Milton Hatoum. Una Entrevista y un Relato

Modernismo brasileiro por Jorge Schwartz

Clarice Lispector por Adriana Astutti

PÁGINA 22

Un ensayo, cuatro lecturas y un recado

Qué hacer con la literatura, por Cesar Aira. PÁGINA 39

Del mundo de Tununa Mercado, por Alberto Giordano. PÁGINA 40 / Presentación de *Varia imaginación*, de

Sylvia Molloy, por María Moreno. PÁGINA 43 / *El rastro* de múltiples sustancias: Margo Glantz, por Marcela

Zanin. PÁGINA 45 / Sobre *Diesel 6002*. Marcelo Díaz, por María Celia Vázquez. PÁGINA 47

Recado para Arturo Carrera, de Lila Zemborain. PÁGINA 49

¿Industrias culturales?

Entrevista a George Yúdice, por Alejandra Laera

PÁGINA 50

Galería

Nicola Costantino. PÁGINA 53

Nicola Costantino: Arte del consumo, Por Fabián Lebenglik. PÁGINA 55

Física de la idea, por Carlos Kuri. PÁGINA 57

Notas y reseñas

PÁGINA 59

staff

Dirección
Adriana Astutti

Edición
Marcela Zanin

Colaboradores permanentes

Julieta Yelin, Evelin Arro, Gilda Di Crosta, Julia Miranda, Julieta Lopérgolo, Tania Diz

Escriben en este número

César Aira, Adriana Astutti, Charles Bernstein, Laura Cardona, Nicola Costantino, Sergio Cueto, Haroldo de Campos, Mariana Catalán, Rubén Chababo, Sergio Delgado, Gilda Di Crosta, Tania Diz, Laura Ferrato, Juan Manuel Formente, Pablo Gasparini, Joaquín Giannuzzi, Alberto Giordano, Milton Hatoum, Adriana Kanzevolsky, Carlos Kuri, Alejandra Laera, Fabián Lebenglik, Maximiliano Linares, Ernesto Livon-Grosman, Julieta Lopérgolo, Nicolás Manzi, Julia Miranda, María Moreno, Julio Ramos, Julia Rossi, Carolina Sager, Jorge Schwartz, Laura Utrera, María Celia Vázquez, William Carlos William, Julieta Yelin, Georges Yúdice, Marcela Zanin, Lila Zemborain.

Diseño y Diagramación: Julieta Benedetto - julietabenedetto@hotmail.com

Ilustración de tapa e imágenes de interior: Nicola Costantino

Impresión: Imprenta Nuevo Offset. Viel 1444 (CP1424) Ciudad de Buenos Aires, Tel. 49227486

Distribución en librerías: Tusquets Editores S.A. - Venezuela 1664, Ciudad de Buenos Aires, Tel: 43814520

nueveperros@ciudad.com.ar nueve perros, España 1150 (S2000DBX) Rosario - Argentina

nueve perros Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Facultad de Humanidades y Artes. UNR

La reproducción del material incluido en este número de **nueve perros** debe ser autorizada por el autor o por la revista. ISSN en trámite

Giannuzzi POR Giannuzzi

LA ENTREVISTA QUE SIGUE TUVO LUGAR EN BUENOS AIRES LA TARDE DEL 6 DE AGOSTO DE 2003. INMERSOS EN UNA LUZ TENUE Y EN UN SILENCIO DE CONTRAFRENTE, EL DIÁLOGO EMPEZÓ TAN PRONTO COMO ACOMODAMOS EL GRABADOR SOBRE LA MESA RATONA DE UN LIVING DE SILLONES ESTILO INGLÉS. GIANNUZZI TENÍA PUESTO UN PANTALÓN DE GABARDINA MARRÓN, CAMPERA DE LANA SOBRE UNA POLERA BLANQUÍSIMA Y UN GORRO NEGRO. TENÍA ADEMÁS DOLORES DE ESPALDA, Y UN AIRE DE POETA CONSAGRADO. COMENZAMOS A CONVERSAR SOBRE LA POESÍA Y SU OBRA POÉTICA. EN CADA RESPUESTA, PROGRESIVAMENTE, EL ROSTRO DEL POETA PARECÍA ILUMINARSE. LOS GESTOS, LOS TONOS DE LA VOZ, LOS SILENCIOS, LAS CITAS PROLIJAMENTE PREPARADAS PARA LA OCASIÓN Y ANOTADAS EN HOJAS AMARILLENAS, DEJABAN VER LA FIGURA DE UN ESCRITOR COMPLACIDO EN SU OBRA. A LOS OCHENTA AÑOS, SÓLO PARECÍA PERTURBADO POR EL MUNDO QUE NOS DEJABA SU GENERACIÓN.

ADEMÁS DE SU TIEMPO, GIANNUZZI NOS DIO VARIOS POEMAS, ALGUNOS EN ESE MOMENTO INÉDITOS, PARA QUE ACOMPAÑARAN ESTA ENTREVISTA. A LO LARGO DE LOS MESES QUE SEPARAN ESE ENCUENTRO Y ESTA PUBLICACIÓN, ESOS POEMAS FUERON INCLUIDOS EN UN LIBRO RECIENTE. POR ESO DECIDIMOS SÓLO REPRODUCIR AQUÍ UNA VERSIÓN ESCRITA A MÁQUINA DE UNO DE ELLOS, CON CORRECCIONES DEL AUTOR. JOAQUÍN GIANNUZZI MURIÓ EL 26 DE ENERO DE 2004. SEA SU VOZ TRANSCRIPTA AQUÍ NUESTRO HOMENAJE.

Evelin Arro

USTED NO COMPRENDE

Si usted no esperaba visitas esta noche
y sin embargo suena el timbre
se sentirá vagamente culpable. Y así es:
la policía detrás de la puerta como un síncope.
Veamos. Usted no ha matado a nadie, supongo,
saqueado un banco, falsificado moneda, ni ~~siquiera~~^{siquiera}
cultivó iluminadas mentiras.
Usted se ha portado bien
incluso a solas con su propio cerebro.
Pero de todos modos ahí está la policía
para saber a fondo quien es quien en este mundo
y usted se pregunta ~~cuando~~ en qué época cayó
que no lo dejan a uno terminar la sopa ~~de~~^{debe}
un escándalo personal ~~de~~^{debe} de la frente.
Lo que pasa es que usted se ha descuidado.
Usted ha ignorado ~~no~~^{no} el límite de su
inocencia.

¿Le parece poco? Acaso no ve
que agitados andan los periodistas en estos días?
Así que ahora debe abrir la puerta ~~perros~~^{perros}
y ~~entrar~~^{entrar} con los documentos en la
mano.
A mí me ocurrió una vez,
cuando la pandilla de hierro aulló en el corredor
con razones propias

Así que resulté culpable en medio de un círculo de
~~con~~^{abundado} en la concavidad de una vergüenza.
Y cuando me soltaron quedé con un odio tan espeso
que no pude restaurar un orden dentro de mi cabeza
pero sí intoxicar la historia contemporánea
con sólo permanecer en mi agujero.
Aunque pensándolo bien
alguien se equivocó esa noche para que yo esté vivo.

LA CASA, LA FAMILIA.

Yo provengo de una familia de obreros, de grandes famélicos que llegaron en las primeras décadas del siglo pasado, o sea del XX.

Mi padre era obrero de la construcción, no obstante eso pudo solventarme una carrera universitaria de ingeniería: su idea era que yo me recibiera de ingeniero. La eterna historia de «m'hijo el doctor»... Pero nunca me impuso nada, no me obligó a nada, yo pude elegir. La dejé en tercer año a la carrera porque veía que no... Ahora te voy a explicar por qué ingeniería: a mí me fascinaban las matemáticas, yo veía en las matemáticas una especie de ideal de perfección. Pasa que ahora, claro, todo el aparato físico matemático está resquebrajado, así que ya ni en las matemáticas creo... Pero era fascinante. Yo estudiaba en La Plata, y en lugar de ir a la facultad iba a los bosques de La Plata a leer versitos.

En mi casa no había libros, no había piano, no colgaban reproducciones de Miguel Ángel en las paredes: en las paredes había almanaques. Esto es para decirte en el clima en que yo..., no me estoy quejando, ni me estoy lamentando. Claro, siempre parte con un poco de desventaja uno cuando tiene un origen humilde, esto hay que admitirlo: una circunstancia social que hay que admitirla, pero yo no lo lamento. En todo mi círculo familiar, incluyendo tíos y primos, todos eran semianalfabetos, así que en mi casa no había libros.

Ya después en el Colegio Nacional tenía otros vínculos más cultos. Me acuerdo que estábamos en sexto grado cuando empezamos a leer *Facundo*, nada menos, y el maestro de sexto grado nos dio un deber: había que resumir uno de los capítulos de *Facundo*. Ahí descubrí no sólo el placer de la lectura sino el placer de la escritura. Y de ahí a escribir poemas no había más que un paso, tenía 12 o 13 años y ese fue el primer impulso que no se detuvo hasta ahora. Es como cuando uno da cuerda a un mecanismo y lo pone en marcha, y por inercia sigue, imposible de detener. Aunque a veces hay caídas, el motor a veces se tranca y hay épocas de esterilidad, de sequía.

Primeras lecturas

Me acuerdo cuando cumplí 12 o 13 años, los compañeros de la escuela me regalaron una antología de Lugones: fue el regalo más maravilloso que recibí en mi vida, todavía conservo el ejemplar. Fue un deslumbramiento y así después fui empezando a leer los poemas que se leían mucho en mi época: Darío, Lugones. Después mis lecturas preferidas fueron Machado, un poco era la moda, ¿no? Buena lectura, Cernuda y los clásicos, por supuesto. Los clásicos me marcaron mucho y siempre insistían en el colegio con eso de que leyéramos a los clásicos y a mí eso ya me hartaba un poco y pasados muchos años me sentí vengado leyendo en un libro de Henri Miller, *Los libros en mi vida*: «todo aquel que ama a los clásicos es un enemigo del género humano».

Periodismo, escritura

Yo fui un autodidacta puro: no estudié pintura y tampoco fui a la Facultad de Filosofía y Letras. Trabajé con mi padre en un taller de marmolería, junto a mis

hermanos, y después me dediqué al periodismo. Empiezo el periodismo en el año 52, ya me había casado y seguí treinta años con el periodismo: trabajé en el diario *Crítica*, en *Crónica*, después hacía crítica literaria en *La Nación*, en *Clarín* y sobre todo en la revista *Sur*. Mientras trabajaba en el diario *Crítica* lo conocí a Murena. Yo había ganado el concurso en la SADE con *Nuestros días mortales* y a Murena le gustó el original y le gustó a *Sur*, y allí me lo editaron. Así que tuve suerte. En el comentario de solapa de *Nuestros días mortales* Murena señala los rasgos más notorios de mi poesía, de algún modo no la clasifica pero sí la caracteriza.

Tuñón tiene razón en su caso con respecto a que su poética es en algún sentido deudora de su paso por el periodismo, pero no creo que eso se pueda establecer como un principio general. Yo no creo que a mí me haya influenciado mucho, ni me molestó tampoco. De todas las profesiones, es la que está más ligada a la escritura, al ejercicio de la escritura. Por supuesto que son dos lenguajes distintos: el periodismo por lo pronto es descriptivo, pero ahí hay que saber contar también. Por más que hay ciertas estructuras rígidas en la redacción periodística, además hay que saber contar. Sobre todo manejar bien el ojo. Si tuviera que buscar una relación entre mi actividad periodística y mi poética diría que a mí me fascina el poema descriptivo como un ideal que nunca pude conseguir, y buscarlo fue una manía. No es que yo ponga el poema descriptivo por encima del conceptual, para nada. Sobre todo es una prueba para el escritor la descripción. Tanto es así que Flaubert le decía a Maupassant: «ponte frente a un árbol y descríbelo»... ahí te quiero ver... ahí se pone a prueba el talento del escritor.

LEÓNIDAS LAMBORGHINI, NESTOR PERLONGHER

Vos podés creer lo que son las maniobras del destino... A Lamborghini lo conozco del colegio primario, en realidad era compañero de mi hermano y empezamos a escribir juntos. Después la vida nos separó, él estuvo veinte años en México y luego trabajó conmigo en el diario *Crítica*. Siempre nos hablamos por teléfono. Él es un poco gruñón, de difícil acceso..., me quiere mucho, nos queremos mucho. Pero él ha pegado el salto, cosa que yo no hice. De lo que se trata es de buscar maneras nuevas de escribir, y eso es lo que intenta y yo creo que lo ha logrado, también Perlongher. Me acuerdo que una vez le llevé a Lamborghini los originales de uno de mis libros y me dijo «pero vos, siempre más de lo mismo». Y tenía razón. Él me admiraba mucho cuando éramos muchachos, incluso hasta lo influenció un poco, pero por supuesto tiene más talento que yo y no sólo se liberó de mí sino que dio el salto a lo loco. Un día fuimos jurado juntos para un concurso y ya cuando íbamos a definir, me dice «Che, vamos a premiar la locura», y le contesto «Bueno, vamos a tratar de premiar el mejor libro».

Perlongher creo que es uno de los que ha buscado una manera nueva de decir. Yo lo único que puedo tener como propio es un tono, pero no un estilo personal. Por otra parte de lo que se trata es de hacer evolucionar el horizonte poético, porque si no vamos a es-

cribir a la manera de Lugones, por ejemplo, o de Quevedo. Las grandes revoluciones del lenguaje se dan cuatro o cinco por siglo. Fijate lo que significó para la evolución de la historia de la poesía la aparición de un Rimbaud. No tanto Baudelaire —a quien se considera el creador de la poesía moderna; yo creo que son Rimbaud y Lautréamont—. Pero, ¿qué nos trae Baudelaire? Yo siempre me quedo con esa definición que dio Víctor Hugo, nada menos, cuando aparece *Las flores del mal*: «Ud. nos ha traído un nuevo escalofrío».

Los jóvenes

He sido leído por un grupo de jóvenes que tenía cierta afinidad estética con lo que yo hacía. Pero eso empieza sobre todo en *Las Condiciones de la época*, que es un libro justamente con un lenguaje, un realismo más evidente que en los demás libros. Lo único que puedo decir, es que conmigo no han sido parricidas como en alguna medida lo fueron con la generación anterior. Yo tampoco lo fui. Como no me he peleado con nadie, por eso pienso que no han sido parricidas. Pero yo sé que hay algún sector, algunos grupos poéticos a los que no les gustan mis poemas, no están de acuerdo con mi poética porque piensan, como yo también lo pienso, y tienen razón, que practico un realismo, no digo grueso, pero sí obvio: un realismo muy explícito. Yo no he dado el salto a la locura. Mi poesía es siempre una poesía bien educada. Pero mi intención sería eso: saltar sobre el abismo. Ahora hay un grupo de jóvenes que hacen cierta poética que llaman «realismo sucio», ¿no? Hay cierto sector de la muchachada que escribe ahora que practica un «realismo delirante», lo cual está bien pero yo no lo podría hacer, por mi temperamento, por mi formación cultural, pero ojalá lo pudiera hacer, aunque ya es tarde para ponerse un traje nuevo.

Diario de poesía

Se dice que esa revista padece de cierto sectarismo, creo que ahora se ha ampliado su registro. Yo creo que ahí lo que ocurrió es esto: había uno de ellos que formaba parte del staff y estaba entusiasmado por mi poesía y como tenía poder de convicción..., y así fue como se interesaron por mí. Lo mismo pasa ahora con Visor: el dueño de la editorial nada menos y un asesor que es poeta estuvieron aquí en Argentina, en el encuentro de Rosario el año pasado, y ahí alguien les habló de mí con cierto entusiasmo. Después fueron a Mar del Plata y nuevamente oyeron hablar de mí y luego finalmente decidieron publicarme y me mandaron el contrato y... es el ideal, es como sacarse el Premio Nobel. Acá todo el mundo no sólo quiere sacarse el Premio Nobel sino que cree que lo merece. Es increíble, un delirio que tiene la gente.

El objetivismo

Creo que al final nadie sabe bien lo que quiere decir «objetivismo», de qué se trata... Yo tengo como ideal un objetivismo plástico. La palabra poética es lo más cercano a la cosa que se nombra, las cosas esperan que les demos la palabra. En el poema las palabras se han convertido en cosas, tanto es así que la poesía es la garantía del sentido o la conservación de la palabra.

Literatura y compromiso

Yo no pertenecí al grupo de *Contorno*, me interesaba lo político pero no tenía militancia ideológica. En ese momento se puso muy de moda, a partir de Sartre, la literatura comprometida. Había una polémica en aquel entonces muy dinámica, se discutía mucho ese tema: un tema que ya está superado. Hay un compromiso ético por supuesto con la sociedad que todos tenemos más allá de las ideologías, pero el compromiso del escritor es con su lengua, ante todo. Yo creo que ese ya es un tema que está fuera de toda discusión, pero en aquel entonces eran polémicas bastante vehementes, fuertes.

De algún modo todo poeta, lo mismo ocurriría con narradores, revela el drama de su época como testigo. A veces no está explicitado el drama, hay que leerlo entre líneas y justamente por esa época, un poco más adelante, en 1962, publico *Condiciones de la época*, un libro en el que el título está explicitando la intención de dar testimonio del drama del momento: el drama social.

La historia argentina, como cualquier historia, es una larga lista de crímenes, es la discordia humana. Es la condición humana, la lucha por el poder. Yo soy un pesimista jovial, pero eso con respecto a una actitud personal, en cambio con respecto a una visión totalizadora del mundo soy totalmente pesimista. La historia humana es una maldita cosa atrás de la otra. Bíblicamente la historia ya empieza con un crimen, y de los peores porque es un fratricidio.

Apasionadamente he estudiado la historia argentina y el espectáculo no es para nada alentador. Además basta leer los diarios para saber en qué mundo vivimos. Pero si yo tengo utopías todavía, bueno, las he tenido, como todo el mundo las ha tenido, sobre todo mi generación. Ahora las tengo, las conservo pero como desesperación. Antes las tenía como una esperanza. Por otra parte, mis días están contados, «mis ejercicios están cumplidos», decía Rimbaud, de manera que ya no tengo mucho que decir, ni que esperar. En un poema que le dedico a mis hijas, «Testamento», les hablo y les digo bueno, al final, adiós, y mucho gusto por haberlas conocido. También en un poema que le dedico a mi nieto que se llama «Nicolás entra a escena» le digo que la única herencia que le podrá dejar son sus propias preguntas. Ese es un poema más allá de toda sensiblería. Algunos lo han tildado de sensiblero, «algunos», soy yo...

La ternura

La realidad se nos presenta como una revelación, una revelación de lo secreto. Hay autores que me han marcado mucho, como Kafka, por ejemplo, en él yo veo a uno de los poetas más grandes de la época, y dije poeta, no narrador. Porque todos los textos de Kafka son poéticos, por ejemplo ese final de *El Proceso*, cuando lo llevan al personaje a ajusticiarlo [recita el final de *El Proceso*]. Quizá él tenga alguna clave, yo creo que Kafka tenía una clave acerca de lo secreto... Hay una anécdota de Kafka: él andaba por las calles de Praga y encuentra a una nenita que estaba llorando y se le acerca y le dice «¿qué te pasa?» y la nena responde «he perdido mi muñeca»; «¡oh! ¡Qué lásti-



giannuzzi

que es la prueba de la dignidad humana, del alma en general. Diría dos cosas: la belleza –el arte– y el sufrimiento son los dos grandes testimonios de la dignidad humana. En mi poesía hay cierta ternura frente al hombre que sufre, además, como dice el príncipe idiota de Dostoiévsky, «no se puede vivir del todo sin piedad». El arte siempre se mueve en lo trascendente, por eso en todo gran arte está implicada la divinidad. Ese quizás sea un concepto religioso del arte, pero así lo veo yo. Incluso escuchando algún pasaje de Bach o de cualquier gran poesía de todas las épocas, es como si se abriera una especie de resquicio: eso está diciendo algo, yo creo que tanta belleza no pudo haber sido creada en vano, o que pueda desaparecer alguna vez.

¿Cree que la parábola que traza su obra desde el primer libro hasta el más reciente, Apuestas en lo oscuro, permite considerar modificaciones o cambios, quizás se podría hablar de cierta «evolución», en su relación con el quehacer poético?

Sí, bueno, una evolución hay. En la época en que escribí mi primer libro le daba mucha importancia al concepto en la poesía, y después me di cuenta de que eso no tenía consistencia. Puede haber grandes poemas con riqueza conceptual y

otros que carecen de conceptos pero que también son grandes poemas. Hay poemas puramente descriptivos que son geniales. Pero después ya me di cuenta de que la poesía está más allá del concepto, incluso te diría más allá del sentido, yo diría que donde termina el sentido allí empieza la poesía. Pero son puntos de vista, materia opinable como son todas las lecturas, inclusive la crítica. La crítica literaria es materia opinable, no es una ciencia, me parece. Yo respeto mucho la crítica literaria, yo mismo la hice durante muchos años, pero la poesía es una materia inasible. Cuando alguien analiza un poema creo que ya de entrada se le plantea un problema. Uno analiza lo decible pero el poema tiene algo más que eso, ¿no? Uno no lo ve pero está ahí delante suyo. Todo poema es algo más de lo que dice, por eso analizar un poema implica encarar un problema porque se analiza lo decible, es decir lo verbal, pero en el poema importa más lo que no se dice y que sin embargo está ahí en el poema. Por eso un buen poema es en el fondo un enigma bien formulado.

Con respecto a la evolución de mi obra, es evidente, ¿no? Por eso decía que en principio hay una supuesta «riqueza conceptual», después voy atendiendo más a una poesía de tipo existencial, más apegada a las

giannuzzi

cosas, y finalmente empiezo a tener la obsesión por el mundo cotidiano, cierta especie de objetivismo plástico.

¿No le parece que en Apuestas en lo oscuro el ideal poético que Ud. de algún modo iba anunciando en sus libros anteriores y también en algunas entrevistas encuentra un cauce casi perfecto: crear un objeto estético según una resolución de tipo formal?

Exactamente así es. Supongo que eso ocurre siempre: uno va peleando y peleando a lo largo de su vida de acuerdo a ciertos principios básicos que uno mismo elabora para sí, y finalmente si tiene suerte termina por suceder así.

Yo creo que en ese libro hay algo muy logrado: esa conjunción de los actos de mirar y de pensar que ponen en marcha cierta descripción: una descripción que inventa una imagen, que al hablarnos del mundo al mismo tiempo modifica nuestra percepción, quizá para siempre, como ocurre en el poema «La jirafa».

Como habrás advertido allí el procedimiento que practico es partir del objeto cotidiano, o la circunstancia cotidiana, y de allí elaboro imágenes y quizás al final una especie de resolución más reflexiva. Pero nunca el pensamiento tiene que estar explícito en el poema, como decía Goethe, «el poeta necesita toda la filosofía, pero debe dejarla fuera de su poema». Yo creo que el pensamiento tiene que estar diluido en la imagen, en la metáfora. El pensamiento debe estar oculto en la metáfora porque el vicio de la abstracción corrompe la mente y la poesía.

Apuestas en lo oscuro es el resumen general de toda una obra, siempre teniendo como horizonte una poética: la que yo buscaba.

Apuestas en lo oscuro culmina con un poema que evoca la escena de una revuelta social: «La batalla». Según la idea de Historia opuesta a la historia personal que aparece en sus poemas, me pregunto si este poema que cierra su último libro y a la vez su Obra poética, no intenta recuperar el valor de una utopía?

Sí, en el fondo hay una ideología, claro. El fenómeno de las muchedumbres en las calles es un fenómeno ya cotidiano entre nosotros y en el mundo en general: una especie de revolución de las muchedumbres que piden y reclaman justicia. Entonces yo no podía prescindir, en mi opinión, de ese tema. Fue siempre como una obsesión para mí y también hay algunas señales allí de esta experiencia histórica atroz que hemos padecido en los años setenta, y ahí hay algunas referencias directas al tema. Yo sentí que no podía dejar de escribir sobre ese tema, no como una obligación ética sino como una especie de necesidad profunda. No podía dejar pasar eso. Siempre he tratado de encarar el drama histórico que nos ha tocado vivir: ha sido una obsesión para mí, una de mis obsesiones.

¿Cómo escribe?

No tengo disciplina. Cuando se me presenta la oportunidad, a veces en circunstancias insospechadas, me pongo a escribir. Intenté hacerme una disciplina, pero no me dio resultado. Hay otros que lo hacen y les sirve, cada cual crea su disciplina. Hay gente que se levanta por la mañana con el propósito deliberado de escribir, yo necesito un previo estado de exaltación..., pero eso no quiere decir que salga un poema.

Tampoco es regular el proceso de escritura de un poema. No es parejo, quiero decir que a veces puede emanar de la observación de un hecho cualquiera. Un poeta debe abarcar toda la experiencia humana, pero a veces dispara el poema desde un objeto, una idea, uno siempre parte de los datos inmediatos de la conciencia, como decía Machado, los datos de la realidad. Y a veces el poema sale de un tirón, cosa bastante rara en el caso mío, y a veces exige una reelaboración, hay poemas que he tardado tres años en escribir. Hay un poema que se llama «El Cristo de Mantegna» que me costó muchísimo, hasta que un día lo vi más o menos redondeado.

¿Cómo definiría usted a la poesía?

La mejor forma de definirla es haciendo un poema... podría decir además que la poesía es una fiesta del sentido. A veces se define a la poesía por sus propósitos, por su función. Hay una poetisa norteamericana que responde a la razón de la escritura así: «escribo para apremiar a Dios a que hable». Cuánto poder atribuido a la poesía, ¿no? Es una definición un poco ambiciosa, pero el propósito es válido. Después, «poesía eres tú». Hay un verso de Beckett que dice: «podrá no haber poetas pero siempre habrá poesía». Bueno, algunos lo han dado vuelta: podrá no haber poesía pero siempre habrá poetas.

¿Por qué cree que habría que seguir escribiendo y leyendo poesía?

Es una razón de vivir para mí. El amor y la poesía han justificado mi vida. En fin, somos unos privilegiados porque creemos que la poesía significa algo... para mucha gente no significa nada.

El otro día fui a cobrar un anticipo que me mandaron –la primera vez en mi vida que cobro un anticipo– y en el banco, por una formalidad me preguntan en concepto de qué recibo ese dinero del exterior. Yo respondo que es por escribir un libro, ¿podés creer que la mujer levantó la cabeza extrañada para ver cómo era un escritor? Es que para ella seguramente no significa nada, nada. Fijate vos: una de las glorias del ser humano, la escritura creativa, no significa nada para la mayoría de la gente. Yo creo que está desracionalizada la escritura poética. Es una mala señal porque es como si todo diera lo mismo, se ha desjerarquizado todo. En definitiva se viene algo que ya vaticinó Nietzsche: el mundo en bancarrota. No sé qué les tocará a ustedes... como decía Brecht, «disculpen el mundo que les hemos dejado».

PRUEBA DE POESÍA

CHARLES BERNSTEIN, ERNESTO LIVON-GROSMAN / pag. 7

HAROLDO DE CAMPOS / pag. 9

TRADUCTION COLLECTIVE À ROYAUMONT / pag. 10

NOTAS PARA UNA

«PRUEBA DE POESÍA»

POR ERNESTO LIVON-GROSMAN

pag. 12

«CHARLA EN PUERTO RICO»

POR WILLIAM CARLOS WILLIAMS

pag. 13

EL DR. WILLIAM C. WILLIAMS

BAJO EL SOL DE RÍO PIEDRAS

POR JULIO RAMOS

pag. 15

A TEST OF POETRY

What do you mean by *rashes of ash*? Is *industry* systematic work, assiduous activity, or ownership of factories? Is *ripple* agitate lightly? Are we *tossed in tune* when we write poems? And what or who *emboss with gloss insignias of air*?

Is the *Fabric* about which you write in the epigraph of your poem an edifice, a symbol of heaven?

Does *freight* refer to cargo or lading carried for pay by water, land or air? Or does it mean payment for such transportation? Or a freight train? When you say a *commoded journey*, do you mean a comfortable journey or a good train with well-equipped commodities? But, then, why do you drop the 'a' before *slumberous friend*? And when you write, in «Why I Am Not a Christian» *You always throw it down / But you never pick it up—what is it?*

In «The Harbor of Illusion», does *vein* refer to a person's vein under his skin or is it a metaphor for a river? Does *lot* mean one's fate or a piece of land? And does *camphor* refer to camphor trees? Moreover, who or what is nearing. Who or what has *fell*? Or does *fell* refer to the skin or hide of an animal? And who or what has *stalled*? Then, is the *thoroughfare of noon's atoll* an equivalent of *the temple*?

In «Fear of Flipping» does *flipping* mean crazy?

How about *strain*, does it mean a severe trying or wearing pressure or effect (such as a strain of hard work), or a passage, as in piece of music? Does *Mercury* refer to a brand of oil?

In the lines *shards of bucolic pastry anchored against cactus cabinets, Nantucket buckets* could we take it as —pieces of pies or tarts are placed in buckets (which are made of wood from Nantucket) anchored against cabinets (small rooms or furniture?) with cactus?

What is *nutflack*?

I suppose the *caucus of caucasians* refers to the white people's meeting of a political party to nominate candidates. But who is Uncle Hodgepodge? And what does *familiar freight to the returning antelope* mean?

You write, *the walls are our floors*. How can the *walls* be floors if the floors

UNA PRUEBA DE POESÍA

¿Qué quiere decir con *rusos rasos*? ¿Es *industria* trabajo sistemático, trabajo intenso, o una fábrica? ¿Es *ondular* agitarse levemente? ¿Cuándo escribimos poemas terminamos *transportados por el [tono]*? ¿Y quién o qué *lleva labradas brillantes insignias de aire*?

¿La *Fábrica* que menciona en el epígrafe de su poema es un edificio, o un símbolo celeste?

¿*Flete* se refiere a cargamento o al transporte de una [carga] por tierra, aire o agua? ¿O se refiere al pago por ese transporte? ¿O a un tren de carga? ¿O a un caballo? ¿Cuando dice un *viaje cómodo* se refiere a una travesía confortable o a un tren equipado con muchos servicios? Pero, entonces ¿por qué suprime «un» justo antes de *amigo somnoliento*? Y cuando en «Por qué no soy cristiano» escribe *Siempre lo tiras / pero nunca lo levantas* ¿De qué se [trata?

En «La bahía de la ilusión», *vena* se refiere a la vena sanguínea o es una metáfora de río? ¿Y la palabra *loteo* se refiere a un pedazo de tierra o a la suerte asociada con la lotería? ¿Y la palabra [alcanfor] se refiere a los árboles del alcanfor? Aun más [importante, ¿quién o] qué está *acercándose*? ¿Quién o qué ha *caído*? O [caído] ¿se refiere al cuero o piel de un animal? ¿Y quién o qué se ha *detenido*? ¿Entonces, el *atolón de la avenida al mediodía* es el equivalente a *un patrón o modelo*?

En «Miedo a rayarse» ¿*rayarse* quiere decir enloquecer?

¿Y en el caso de *forzar*, quiere decir una prueba severa o una tensión o pasaje desgastante (como en trabajo desgastante), o un pasaje en una pieza de música? ¿La palabra *Mercury* refiere a una marca de aceite?

En los versos *Escamas de masas bucólicas ancladas contra gabinetes de cactus, baldes de Nantucket* ¿se trata de pedazos de tortas o tartas colocadas sobre baldes (que están hechos de madera de Nantucket) anclados a gabinetes (¿pequeños ambientes o muebles?) con cactus? ¿Qué es un *nutflack*?

Supongo que *asamblea caucásica* refiere a la congregación de personas blancas reunidas en un partido político para nominar candidatos. Pero quién es el Tío Mescolancha

refer to the part of the room which forms its enclosing surface and upon which one walks? In *and the floors, like balls, repel all falls*—does *balls* refer to nonsense or to any ball like a basket ball or to guys? Or to a social assembly for dancing? *Falls* means to descend from a higher to a lower or to drop down wounded or dead? But what is *the so-called overall mesh*?

Is the *garbage heap* the garbage heap in the ordinary sense? Why does *garbage heap* exchange for *so-called overall mesh*? Since a *faker* is one who fakes, how can *arbitrary* reduce to *faker*?

Who or what are disappointed not to have been?

Does *frames* refer to form, constitution, or structure in general? Or to a particular state, as of the mind?

In the sentence, *If you don't like it colored in, you can always xerox it and see it all gray*—what is *it*? What does *colored in* mean?

A few lines later you write, *You mean, image farm when you've got bratwurst*—Does *bratwurst* refer to sausage? Does the line mean—the sausage you saw reminded you of a farm which you imagined?

Does *fat-bottom boats* refer to boats with thick bottoms? Is *humble then humped* used to describe the actions of one who plays golf? In the phrase *a sideshow freak*—the *freak* refers to a hippie? *Sideshow* refers to secondary importance? Or an abnormal actor in the sideshow? Then, who or what is *linked* with *steam of pink*. And how about *the tongue-tied tightrope stalker*—does the *stalker* refer to one who is pursuing stealthily in the act of hunting game? The *stalker* is a witness at first and then a witless witness?

You write *The husks are salted*: what kind of nut husks can be salted for eating? What does *bending* mean—to become curved, crooked, or bent? Or to bow down in submission or reverence, yield, submit? Does *bells* refer to metallic sounding instruments or a kind of trousers? Just a few lines later you have the phrase *Felt very poured*. Who felt poured? Toys? Is *humming* in the sense of humming a song? *Stepped into* where? *Not being part of* what? In «No Pastrami» (*Walt! I'm with you in Sydney / Where the echoes of Mamaroneck howl / Down the outback's pixilating corridors*)—does the *pastrami* refer

¿Y qué quiere decir un *envío familiar para el antilope que regresa*?

Usted escribe que *las paredes son nuestros pisos*. ¿Cómo pueden las *paredes* ser los pisos si los pisos son la parte de la habitación que limita ese espacio y a la vez la superficie sobre la que se camina? En *los pisos, como bolas, repelen todas las olas*—*bolas* es una referencia al sinsentido o se trata de cualquier bola como en bola [de billar] o bolas de hombres? ¿O a un rumor que se esparce subrepticamente? ¿Y *olas* quiere decir algo que se eleva y luego baja o una moda transitoria? ¿Pero qué es *el supuesto tejido general*?

¿Es la *pila de basura* la pila de basura en el sentido corriente? ¿Por qué cambiar *pila de basura por supuesto tejido general*? Dado que *falsificador* es aquel que falsifica, ¿cómo puede lo *arbitrario* asimilarse a *falso*?

¿Quién o qué está desilusionado por no haber podido ser?

¿El término *encuadres* se refiere a la forma, a la constitución o a la estructura en general? ¿O a un estado en particular como al hablar de estados [mentales]?

En la frase, *Si no te gusta coloreado, lo puedes fotocopiar y verlo todo en gris* ¿A qué se refiere? ¿Qué quiere decir *coloreado*?

Unos versos más tarde usted escribe, *Quieres decir, imagen de granja cuando has [conseguido un] bratwurst*. ¿*Bratwurst* se refiere a una salchicha? ¿El verso quiere decir que, la salchicha que vio le recordó una granja imaginaria?

¿Botes con *fosos fondos* quiere decir botes con fondos [gordos]? ¿*Achaparrado por lo tanto jorobado* se utiliza para describir a alguien que juega al golf? ¿En la frase *un [loquito] en un espectáculo de segunda* el *loquito* es un hippie? ¿*De segunda* indica que es de menor importancia o que el actor que participa en el espectáculo es subnormal? ¿Y entonces quién o qué está *conectado a un vapor [rosado]*? ¿Y qué pasa con *el acechador de la lengua tensa en la [cuerda floja]*? ¿El *acechador* es una persona que persigue furtivamente [durante] la caza de una presa? ¿El *acechador* es primero un testigo y luego un testigo tonto?

to a highly seasoned shoulder cut of beef? Is *Mamaroneck* a place in the U.S. where wild oxes howl? I take it *corridors* refers to the passageway in the supermarket? Could I read the poem as—The speaker is doing shopping in a supermarket in Sydney; he is walking along the eccentric passageways among the shelves on which goods are placed; he does not want to buy the pastrami as he seems to have heard the echoes of wild oxes howling in the U.S. while he addresses Walt Whitman?

In *No end to envy*, does the *envy* refer to admire or in the bad sense?

—CB

UM TESTE DE POESIA

O que você quer dizer com *impinges de cinzas*? [Indústria é um trabalho sistemático, uma atividade assídua, ou [alude à posse] de fábricas? Encrespar é agitar levemente? Nós entramos *em estado de transa* quando escrevemos [poemas? E] que ou quem *gofra com glosas lustrosas insignias de ar*?

A *Fábrica* sobre a qual você escreve na epígrafe de seu poema é um edifício, um símbolo do céu?

Frete refere-se a carga ou mercadoria carreada mediante pagamento por mar, barra ou ar? Ou se reporta ao preço do transporte? Ou a um trem fretado? Quando você diz uma *viagem cômoda* está querendo dizer uma viagem confortável ou um [bom trem, bem-equipado, com todas as comodidades? Mas, [então, por] que você elimina o «um» antes de *amigo sonolento*? E quando você escreve, em «Por que não sou cristão», *você sempre o deixa cair / Mas nunca o apanha do chão* esse o é o quê?

Em «Porto da Ilusão», *veia* refere-se à veia de uma pessoa sob sua pele ou é uma metáfora para rio? *Lote* tem a ver com loteria-da-fortuna de cada um ou com loteamento de terreno? E *cânfora* refere-se a canforeiras? Ademais, quem ou que se esta *acercando*? Quem ou que *temfelpas*? Ou *felpa* refere-se a pelame ou tosão de um animal? E quem ou que *atolou*? Então, a *rodovia* do atol do meio-dia é equivalente a *molde* ou *módulo*? Em «Pavor de Piparotes» *piparote* é o mesmo que *biruta*? À propósito de *tensão*, significa esforço intenso ou suportar pressão ou efeito de (como em impacto de um trabalho duro),

Usted escribe *Las cáscaras están saladas*: ¿qué clase de cáscaras se salan para ser comidas? ¿Qué quiere decir *doblarse*—volverse curvo, encorvado, doblado? ¿O inclinarse en un gesto de sumisión o en una reverencia, ceder u obedecer? *Campana* se refiere a un instrumento metálico o a un tipo de pantalones?

Unos versos más tarde usted escribe la frase *Se sintieron muy vaciados*. ¿Quiénes se sintieron [vaciados? ¿Los juguetes? ¿Es *canturrear* utilizado en el sentido de tararear una [canción? ¿Entrado en dónde? ¿No siendo parte de qué?

En «Sin Pastrami» (*¡Walt! estoy contigo en Sydney / Dónde los ecos del Mamaroneck aúllan / A lo largo De los alocados corredores del llano*)—¿*Pastrami* se [refiere] a un corte de carne roja muy condimentado? ¿*Mamaroneck* Es un lugar de los EEUU donde aúllan los bueyes salvajes? ¿Debo suponer que los *corredores* son los pasillos de un supermercado? ¿Puedo leer el poema como que, El narrador está haciendo compras en un supermercado en Sydney, caminando por entre los excéntricos pasillos que separan las diferentes góndolas donde se encuentran productos, y no quiere comprar el pastrami porque le parece escuchar los ecos de bueyes salvajes aullando en los EEUU, mientras que le habla a Walt Whitman?

En «No hay fin para la envidia» ¿la palabra *envidia* se refiere a admiración o a una connotación negativa?

—ELG

ou uma passagem melódica numa peça musical? *Mercúrio* refere-se a uma certa marca de óleo?

Nas linhas *parcelas de pastéis bucólicos ancomdos a gabinetes cactáceos, gamelas de Nantucket*, devemos entender isso como pedaços de empadas ou tortas estão contidos em gamelas (que são feitas de madeira de Nantucket) acopladas a gabinetes (pequenas salas ou peças de mobília?) guarnecidos de cactus?

O que é *querela de matusquela*?

Suponho que o *caucus de caucasionos* refira-se a cauto conciliábulo de adeptos brancos de um partido político para o fim de escolher candidatos. Mas quem é Tia Mixórdia? E o que quer dizer *vagão fretado familiar para antilope de torna-viagem*?

Você escreve as *paredes são nossos assoalhos*.

Como podem *paredes* ser assoalhos se assoalho refere-se à parte do aposento que forma

sua superfície inclusiva e sobre a qual a gente pisa? Em *e assoalhos como bolas repelem todas as carambolas* bolas refere-se a quem não é bom da bola ou a qualquer bola como uma bola de basquete ou a um cara gabola? Ou a um clube de dança onde se rebola? *Bola em carambola* é algo que baixa de um ponto superior para um inferior ou um corpo que ferido ou morto rola?

Mas o que é *a assim chamada geléia geral*? Um monte de lixo é o monte de lixo no sentido comum? Por que monte de lixo dá ideia de permutar com a chamada *geléia geral*? Uma vez que *falsário* é aquele que falsifica, como se pode reduzir *arbitrário a falsário*?

Que ou quem esta desapontado por não ter sido?

Molduras refere-se a forma, constituição, ou a estrutura em geral. Ou a um estado particular, como o de espírito?

Na sentença, *Se você não gosta dele colorido, você pode sempre xerocá-lo e vê-lo inteirinho cinza* o que é esse o? O que quer dizer *colorido*?

Algumas linhas adiante você escreve, *Você quer dizer, fazenda de imagens, quando conseguiu* [bratwurst] —*Bratwurst* refere-se a salsicha? A linha significa a salsicha que você viu lembrou-o de uma fazenda que você tirou [da imaginação?

Botes com fundos fofos refere-se a botes com fundilhos [balofos?

Usa-se *desbunda dando uma tunda* para descrever [os atos de uma cara que joga golfe? Na frase *um vagabundo de shows de segunda* [segunda] *Vagabundo* refere-se a bicho-grilo? *Show de segunda* [refere-se a de importancia secundária? Ou a um ator anormal num [show marginal?

Então, que ou quem entrosa com *vapor cor-de-rosa*? E o que me diz do *espia-a-presa Ungua-perra na corda tesa espia* refere-se a alguém que persiste contumaz na [tocaia da caça? O *espia-a-presa* é uma testemunha com toda a certeza, mas, logo, vira uma testemunha que não sabe das [mumunhas?

Você escreve: *As cascas estão salgadas*: que tipo de cascas de nozes deve ser comido com sal? O que significa *inclinado* ficar curvo, corcunda ou inclinado? Ou curvar-se em submissão

ou revêrencia, render-se, sujeitar-se? *Sinos* refere-se a instrumentos metálicos de som ou a calças boca-de-sino?

Algumas linhas a seguir surge a frase *Sentiu-se muito encharcado*. Quem sentiu-se encharcado? [Brinquedos? *Cantarolando* está usado no sentido de cantarolar uma [toada? *Metido em quê? Não-fazendo parte de quê?*

Em «Não temos Pastrami» (*Walt! Estou com você em* [Sidney / Onde os ecos do berro do Mamaroneck / Ao longo dos [corredores *abilolados dos cafundós dejudas*) será que *pastrami* [se refere a um bem-condimentado corte de bife de boi? Será que *Mamaroneck* é um lugar nos E.U.A. onde bois bravios [berram? Devo entender que *corredores* refere-se às passagens no supermercado? Posso ler o poema como O sujeito que fala está fazendo compras no supermercado em Sidney; está caminhando pelas excêntricas passagens [entre prateleiras nas quais os produtos estão dispostos; não quer [comprar pastrami uma vez que lhe parece ter ouvido os ecos de bois [bravios berrando nos E.U.A. enquanto ele se dirige a Walt [Whitman?

Em *A inveja não tem fim*, inveja refere-se a admiração ou tem sentido pejorativo?

—HdC

UN TEST DE POÉSIE

Que veux-tu dire par *urticaire de cendre*? Est-ce [qu'industrie] désigne le travail systématique, l'activité assidue ou [la propriété] d'usines? *Onduler*, est-ce remuer légèrement? Est-on porté par le ton quand on écrit des poèmes? Et qui ou quoi *estampe avec les insignes brillants de l'air*?

Et cette *Fabrique* dont tu parles dans l'épigraphe du poème, est-ce un édifice, un symbole céleste?

Est-ce que *fret* a rapport à cargaison ou acheminement par mer, terre ou air? Ou s'agit-t-il du prix du transport? Ou d'un train de marchandises? Quand tu dis *un voyage commode*, est-ce un voyage confortable ou un train bien aménagé? Et aussi, pourquoi éliminer l'article devant *ami dormeur*? Et quand tu écris dans «Pourquoi je ne suis pas chrétien» *Tu le fais toujours tomber / Mais tu ne le ramasses jamais*—c'est quoi ce *le*?

Dans «Le port de l'illusion», est-ce que *veine* désigne la veine de quelqu'un sous la peau ou est-ce une métaphore pour fleuve? Par *lot*, entends-tu sort ou bien lotissement? Est-ce que *camphre* a rapport au camphrier? Et puis, qui ou quoi *s'approche*? Qui ou quoi est *tombée*? Ou est-ce que *tombée* fait référence à la peau ou au pelage d'un animal? Et qui ou quoi a *calé*? Et est-ce que le *boulevard de l'atoll de midi* équivaut à *gabarit*?

Dans «La peur de nipper», est-ce que *flipper* veut dire fou?

Et, pour *tension*, s'agit-il d'une pression forte ou d'un effet d'usure (comme un momentum de travailler dur) ou un passage, comme en musique? *Mercury*, est-ce une marque d'huile?

Dans les vers *fragments de pâtisserie bucolique ancrés contre des cabinets de cactus, seaux de Nantucket* peut-on imaginer que —des parts de gâteau ou de tarte sont mises dans des seaux (en bois de Nantucket) ancrés contre des cabinets [(petites] pièces ou meubles?) avec cactus?

Qu'est-ce que c'est *nutflack*?

Je suppose que le *bloc des Caucasiens* fait allusion aux blancs réunis en parti politique pour désigner des candidats. Mais qui est Oncle Hodgepodge? Et que veut dire *fret familial pour l'antilope qui revient*?

Tu écris *les murs sont nos planchers*. Comment les *murs* peuvent-ils être des planchers si [les planchers] désignent cette partie de la pièce qui constitue sa surface délimitée et sur laquelle on marche? Dans *et les planchers, comme des boules, repoussent toutes les chutes—boule*, c'est ici n'importe quoi ou une boule comme aux boules ou chez les mecs? Ou bien une soirée dansante? *Chute* veut dire descendre de haut en bas ou tomber blessé ou mort? Et quel est ce *prétendu réseau général*?

Le *tas d'ordures*, est-ce le tas d'ordures au sens habituel? Pourquoi échanger *tas d'ordures* contre *prétendu réseau général*? Puisqu'un *faussaire* fabrique du faux, comment *arbitraire* se réduit à *faussaire*?

Qui ou quoi est déçu de ne pas avoir été?

Cadres renvoie-t-il à forme, composition

ou structure en général? Ou bien à un état particulier, d'esprit par exemple?

Dans la phrase *Si tu ne l'aimes pas en couleurs, tu peux toujours le photocopier et le voir en gris* —c'est quoi ce *le*? Que veut dire *en couleurs*?

Quelques vers plus bas tu écris *Tu veux dire: élevage d'images là où tu as bratwurst* —Est-ce que *bratwurst* renvoie à saucisse? Est-ce que ce vers veut dire —la saucisse que tu as vue te rappelle un élevage de ton imagination?

Les *bateaux culés* sont-ils des bateaux à gros cul? *Baissé-baisé* sert-il à décrire un joueur de golf en action? Dans l'expression un [monstre de foire] —le *monstre* est-il un hippie? *Foire*, de banlieue? Ou un anormal, acteur dans une foire? Ensuite, qui ou quoi est *lié à vapeur de rose*? Et ça, le *tueur sur fil bouche bée* —le *tueur*, est-ce celui qui traque furtivement le gros gibier? Le *tueur* est-il d'abord un témoin puis un témoin béat? Tu écris *les cosses sont salées*: Quelle sorte de cosses de pois mangez-vous salées? Que veut dire *courber*—s'incurver, se tordre, se pencher? Ou bien s'incliner par soumission ou respect, céder, se soumettre? Est-ce que *cloches* renvoie à des instruments au son métallique ou à un genre de pantalon?

Un peu plus bas tu emploies l'expression *senti très versé*. Qui s'est senti versé? Les jouets? *Fredonner* au sens de fredonner une chanson? *Entrer dans* quoi? *Ne pas être* des quoi?

Dans «No pastrami» (*Walt! Je suis avec toi à Sydney / Où hurlent les échos de Mamaroneck / dans les couloirs pixélisés de la brousse*) — est-ce que *pastrami* renvoie à une épaule de bœuf très épicée? *Mamaroneck*, est-ce un endroit aux E.U. où hurlent [les bœufs sauvages?

Les *couloirs*, ce sont bien les allées du supermarché? Je propose cette lecture —Le narrateur fait ses courses dans un supermarché à Sydney; il se promène dans les allées excentriques entre les rayons où sont disposés les produits. Il ne veut pas acheter le pastrami parce qu'apparemment il entend l'écho des bœufs [sauvages] hurlant aux E.U. tout en s'adressant à Walt Whitman?

Dans *Pas de fin à l'envie*, est-ce que l'envie renvoie à [l'admiration ou à son sens mauvais?

— Traduction collective à Royaumont dans le cadre de l'Atelier Cosmopolite

«Una prueba de poesía» fue escrito en 1992 y publicado en *My Way Speeches and Poems* (University of Chicago Press, 1999). El poema surgió de una carta de Ziquing Zhang quien tradujo poemas de *Rough Trades* y *The Sophist* para una antología china de poesía del lenguaje (Chengdu, China: Sichuan literature and Art Publishing House, 1993). Las citas provenientes de esos poemas aparecen en cursiva. Creo que las preguntas de Ziquing Zhang ofrecen un agudo comentario sobre mis poemas y proponen una serie de temas imponderables y verti-

ginosos, además de fundamentales, sobre los problemas de la traducción. Varios poetas han traducido este poema, presentamos a continuación una compilación de esos trabajos: el de Haroldo de Campos al portugués, el de Leevi Lehto al finés, el de Ernesto Livon-Grosman al castellano y el del Traduction collective à Royaumont dans le cadre de L' Atelier Cosmopolite al francés, (que fuera originalmente publicado en 1995 como una plaquette en el Format American series). —CB

NOTAS PARA UNA «PRUEBA DE POESÍA»

Charles Bernstein (New York, 1950) fundó a mediados de los años setenta, junto a Bruce Andrews, la revista de poesía L=A=N=G=U=A=G=E que a su vez diera por extensión su nombre al movimiento poesía del lenguaje (language poetry).

Aunque varios de los poetas participantes de la revista, Bob Perelman, Ron Silliman, Barrett Watten, Lyn Hejinian entre otros, tienden a cuestionar su condición de grupo o escuela, los poetas del lenguaje han sido una de las presencias más notables y renovadoras de la poesía norteamericana del último cuarto de siglo.

Asociados por una parte con los poetas objetivistas (Louis Zukofsky, Charles Reznikoff, Lorine Niedecker, Carl Rakosi) la escuela de Nueva York (John Ashbery, Frank O'Hara) y con los de Black Mountain (Charles Olson, Robert Creeley) por el otro, la poesía del lenguaje ha sabido establecer tanto una relación genealógica creativa con los poetas que los precedieron como un activo diálogo con las teorías literarias de la década de los ochenta, época que fuera dentro de los Estados Unidos uno de los momentos de mayor visibilidad de la teoría francesa en general y de la deconstrucción en particular.

La poesía del lenguaje se ha caracterizado entre otros rasgos por un esfuerzo conciente por diluir las separaciones entre los géneros literarios, integrando la poesía, la prosa y el ensayo en un esfuerzo por lograr una participación más activa del lector, quien ahora se encontraría frente a textos que por su multiplicidad de registros no permiten una identificación inmediata sino que demandan un proceso de interpretación. Charles Bernstein llama a este proceso en uno de sus ensayos «un mecanismo de antiabsorción».

Una de las características más visibles de la poética del lenguaje ha sido el borrado del yo lírico, como crítica al expresionismo poético, por una parte, y como una estrategia para provocar en el lector una experiencia de desfamiliarización, por otra. Extrañamiento que esta poética propone como crítica a los mecanismos sociales que sancionan y regulan el significado lingüístico, ya que para los poetas del lenguaje la experimentación formal, en la medida en que cuestiona las instituciones culturales, es una práctica política. En Argentina una de las publicaciones que más puntos de coincidencia tiene con la poesía del lenguaje es la revista de poesía *XUL: Signo viejo y nuevo*.

«Una prueba de poesía», el cual fuera incluido en *My Way Speeches and Poems* de 1999, hace referencia al libro de ensayos del mismo nombre de Louis Zukofsky, uno de los poetas objetivistas más cercanos a la poética de Bernstein. La ocasión que da origen al poema es una serie de cartas de Ziquing Zhang quien tradujera al chino algunos poemas de Bernstein tomados de *Rough Trades* y de *The Sophist*. La correspondencia de Ziquing Zhang y Bernstein se concentra en el posible significado de frases que, como es característico de la poesía de Bernstein, tienden a condensar grandes unidades sintácticas dando como resultado construcciones fragmentarias, mucho más breves que con frecuencia retienen «un aire» o un eco a las referencias contenidas en las frases originales pero que ahora reorganizadas paratácticamente resignifican dichos, lugares comunes y citas más o menos modificadas de otros poemas, en este caso de poemas propios. Por medio de este proceso de condensación y desplazamiento «Una prueba de poesía» propone repensar, entre otros procesos lingüísticos, el de la traducción.

Siguiendo mi propia lectura del poema me pareció más importante reproducir hasta donde fuera posible los procedimientos del texto, juegos de palabras, cacofonías, aliteraciones... en lugar de intentar una versión literal que se alejara del inglés por la vía de una falsa fidelidad a un original que nunca existió como un texto unívoco. Existen, hasta donde tengo conocimiento, cuatro traducciones del poema, al finlandés, al francés, al portugués, y al castellano. Reproducimos aquí el texto en inglés y las tres traducciones que fueran leídas sucesivamente el 18 de octubre de 1999 en la Universidad de Yale con motivo de un homenaje al poeta Haroldo de Campos.

Ernesto Livon-Grosman
South Hadley, junio 2004

*Algunos de los libros más recientes de Charles Bernstein son: *My Way Speeches and Poems*, The University of Chicago Press (1999) y *Republics of Reality* (1975-1995) *Sun and Moon* (2000). Para una versión digital de la revista L=A=N=G=U=A=G=E ver: <http://www.princeton.edu/eclipse/projects/LANGUAGE/language.html>. Para una extensa selección de textos asociados con la poética del lenguaje ver el *Electronic Poetic Center*: <http://wings.buffalo.edu/epc/> Ernesto Livon-Grosman prepara una antología de la poesía y selección de ensayos de Charles Bernstein a publicarse en Argentina en el 2005.

16 de abril 1941

«CHARLA EN PUERTO RICO»

POR WILLIAM CARLOS WILLIAMS

1. Una propuesta (informal) sobre la base moderna de la forma poética.

2. Lectura de algunos versos ilustrativos.

3. El español (y el portugués) y el inglés americano. El beneficio de nuestra interrelación para el desarrollo de una nueva forma poética: EJEMPLO —Lope de Vega vs Shakespeare como modelo (formal) para América: lo que podría beneficiarnos, etc., etc.

Preámbulo

Resulta difícil mantener un tono informal en una charla como ésta.

Nos encontramos aquí mayormente para vernos de cerca, los unos a los otros, reconocernos en el otro —ejercer esa curiosa complejidad que define al escritor. Pero sobre todo estamos para encontrar en el arte que practicamos un medio para comunicarnos los unos con los otros —a ver qué pasa.

Parte I

El estudio de la poesía se basa mayormente aún en criterios metafísicos. De esto se desprende la posibilidad de que haya tantas aproximaciones a un poema como escuelas o modos de pensar hay en el mundo.

Esta riqueza puede ser ventajosa, pero puede causar mucha confusión en la mente del alumno que lee poesía. ¿Cuál debe ser la actitud correcta ante un poema, cualquier poema que se encuentre allí cifrado sobre la página? ¿Es el poema aceptable o repulsivo? ¿Es una obra de arte o acaso una impertinencia subintelectual, o ambas?

¿En qué se basa el juicio? Si llegáramos a precisar esto, bien podríamos comprender algo juntos.

Demos un paso posible hacia la clarificación de esta tumultuosa mezcla de aproximaciones a la poesía al declarar llanamente:

Todo poema está o no está relacionado con la estructura de su propia época. Entonces añadiría yo que si el poema no se relaciona con tal estructura pierde una oportunidad clave y su sentido.

Dejémoslo ahí por un momento y permítanme proponer algo más:

Las artes son realmente la historia de las mentalidades. Si se encuentran limitadas e inadecuadas, se encontrará que la mentalidad de la época es deforme —así como antes los pies de las mujeres chinas indicaban su aristocracia.

Entonces tenemos dos propuestas: que el poema está o no relacionado con la condición estructural de

su propia época; y que por eso el poema en sí constituye la historia de las mentalidades.

Para desarrollar este argumento, permítanme insistir en que el poema presenta la historia de la mentalidad de cualquier época mediante la forma; si el poema tiene algo de sentido, su forma representa algún aspecto particular de la estructura de la época que la produce. Lo que necesitamos hoy en el medio poético es un gran técnico.

Necesitamos a alguien que pueda *escuchar* la lengua «corriente» y que también conozca bien los patrones del pasado para poder olvidarlos. Alguien que pueda inventar, es decir, que redescubra en el vernáculo que lo rodea, mediante una visión fresca, los elementos de las viejas formas ya rígidas, y que las reintegre con el material vivo en una forma poética adecuada, suficientemente expansiva para incluir todo el armamento de la mente tal como la conocemos hoy día; formas sin recortes, descomprimidas, estructuralmente desatadas de las antiguas «aristocracias» que hoy resultan inaceptables, condenables, por las limitaciones desfigurantes que imponen.

La lengua es la cosa. La lengua no puede desfigurarse para adecuarlo a los patrones antiguos de la poesía. El verso debe ser transformado para que se ajuste a las exigencias del lenguaje.

Si no somos cuidadosos, nuestro medio de comunicación, nuestra lengua, será falsificada en su estructura, y también en su sentido si le imponemos esos despreciables patrones antiguos. Terminaríamos diciendo en la poesía algo brutal y contradictorio a nuestras propias intenciones.

Recordemos que los elementos de la composición son siempre libres y se encuentran a nuestra disposición, si tenemos el genio para encontrarlos; es sólo en sus gastados nudos que el uso pasado de los patrones nos tiraniza, y no necesariamente por su esencia.

La rehabilitación y la depuración del lenguaje le dan al poeta mucha de la seriedad de su razón de ser al confrontar el mundo.

Entonces, antes de leer algunos versos ilustrativos, permítanme resumir para enfatizar un par de puntos:

1. Hay muchos modos de aproximarse a un poema, todos inadecuados si no se fundan en la estructura del poema.

2. Como enfatizaba Gertrude Stein, el poema es un uso de palabras que en su *estructura* constituyen su

forma. Los elementos de la forma son el verso (¿cómo ha de ser?) y la *palabra*, su selección, posición y secuencia en la línea.

Pero ahora sucede algo extraordinario que es la esencia de la poesía: la forma misma se convierte en «palabra» que significativamente domina sobre todas las otras palabras y aspectos del poema.

Nota: El imaginismo que enfocaba su atención en la importancia de la imagen concreta del poema ha perdido su lugar finalmente porque carece de necesidad o razón estructural. La imagen servía para cualquier cosa, de modo que la estructura cada vez más débil del verso libre, degeneró finalmente en una condición parecida al sinsentido del soneto.

Los «objetivistas» o concretos intentaron remediar esa falta haciendo una imagen visual de cada forma, pero han tenido muy pocos logros, al menos hasta hoy día.

El *método estructural* tiene dos modalidades posibles: primero, la selección de formas ya existentes para rellenarlas con materia metafísica, y, segundo, lograr una forma paralela al ímpetu creativo de otros tiempos mediante estructuras derivadas de nuestro propio tiempo.

El primer modo es *débil* y el segundo *fuerte*.

Nota: Esto no implica que las personas que tomen estas posiciones sean débiles o fuertes. Lo importante es recordar que ambas modalidades son aspectos del método estructural.

La aproximación *débil* (a las complejidades de la creación de la forma poética) es típica de una actitud pedagógica. La enseñanza —es decir, la académica— es predominantemente débil en este respecto. No puede ser de otro modo, pues ahí radica su fuerza. Pero por lo mismo la academia tiende a adjudicarse, erróneamente, prerrogativas que no le corresponden.

La aproximación *fuerte* —lograda mediante la invención basada en el vernáculo y su carácter modulado, es relegada con demasiada frecuencia a un lugar fuera de la ley. Tras extensos períodos el método débil tiende a culminar en el fuerte, estableciendo los momentos culminantes de la literatura.

Nota: La validez de toda esta propuesta (de que la estructura es de importancia decisiva en un poema) ha sido cuestionada por la academia y quienes argumentan, por ejemplo, que Villon no inventó una forma sino que se apropió de la balada, forma trillada por la corte y transformada casi en un juego. Pero Villon dignificó esta forma de un modo tan poderoso, que su uso de la balada constituye de por sí un hecho muy significativo, un ejemplo excelente del tipo de aproximación fuerte al vernáculo que quiero aquí mostrar.

Los conceptos nuevos siempre exigirán nuevas formas y las nuevas formas demandan nuevas estructuras. La base de la nueva forma poética siempre será la lengua de la época que requiere la mayor expresión de las formas.

Al escuchar los siguientes poemas por favor recuerden que la poesía moderna no es selectiva o exclusiva —como lo fue la poesía del pasado. Es inclusiva y comprensiva por definición, para elevar y llevar la imaginación a nuevas áreas de entendimiento. No define lo que debe ser incluido. No excluye nada. ¿Cómo puede ser esto? Toda materia concebible puede ser material poético bajo la definición estructural.

Parte II

Leer, especialmente:¹
«Todas las cosas finas»
«Brillante sol triste»
«Adán y Eva»
«La flor»
«Canción»
«Elsie»

Parte III

Si en una obra de arte es por medio de la forma naciente que se expresa su más completa y oportuna significación —¿cuál será la influencia que América Latina podrá ejercer en los Estados Unidos y Canadá en este respecto? Dicho simple y llanamente, introducirnos a las literaturas hispánicas y portuguesas. Y al acercarnos a esas literaturas, familiarizarnos con sus formas que contrastan las nuestras.

Por ejemplo: ¿Qué influencia puede tener el español sobre nosotros los que hablamos un inglés derivativo en Norte América? Sacudirnos y liberarnos para que podamos reconsiderar el verso poético.

Se nos puede sugerir que no somos ingleses. Que los triunfos isabelinos, a no ser por su grandeza, no nos conciernen en lo más mínimo. Es decir, no nos concierne su cualidad formal.

Específicamente, al mostrarnos la forma de un verso más corto, de cuatro acentos, en vez del pentámetro; al mostrarnos a su gran talento dramático, Lope de Vega, quien no utilizó el pentámetro yámbico, nos dio una pista que podría liberarnos de nuestros propios usos.

Pues de varios modos los españoles de los siglos XVI y XVII son hoy más cercanos a nosotros en los EEUU que lo que fuera tal vez Inglaterra. Nosotros en los Estados Unidos somos más cercanos a España que a Inglaterra tanto por la latitud y por el clima como por lo volátil de nuestro espíritu, y por la mezcla racial —mucho más parecida a la de la España gótica y musulmana.

Más específicamente, en los Estados Unidos encajamos el problema de encontrar un tipo de verso apropiado para el teatro. Sabemos que no podrá ser jamás el verso libre. Bien podría ser que las pistas abiertas por el romancero, o al menos por el verso corto y ágil de Lope, nos lleven finalmente a descubrir una forma más adecuada a nuestro temperamento, al modo de pensar y de hablar.

Sabemos lo que necesitamos, pero no cómo conseguirlo. Sabemos lo que deberíamos hacer, pero no cómo hacerlo. Parece que nuestra salvación proviene de afuera, no de nuestro interior.

Y si todo lo que he dicho aquí es una equivocación destructiva para la preciosa alma de las cosas que el poeta debiera proteger; si he sido demasiado mecánico con mis conceptos, al sostener mi argumento en las meras formas y materiales, entonces, en tal caso,

espero que el alma antigua y ajena de la América misma, sus antiguas reliquias de las culturas precolombinas, aún mantenga algo en mí que será elevado, profundo y común a todos nosotros, americanos. Hay un camino que permanece abierto para nosotros.

Traducido por Julio Ramos

Notas

¹ [Nota del traductor] Los títulos originales de los poemas leídos por Williams en la conferencia son los siguientes: «All the Fancy Things», «Brilliant Sad Sun», «Adam and Eve», «The Flower», «Canción» [sic] y «Elsie».

EL DR. WILLIAM C. WILLIAMS BAJO EL SOL DE RÍO PIEDRAS POR JULIO RAMOS

Para Ivette Rodríguez y Juan Carlos Quintero

1. Trópico (desvíos)

William Carlos Williams viajó a la isla —tierra natal de su madre, Elena Hoheb Monsantos— en abril de 1941.¹ En cuanto subió al avión en Filadelfia perdió ligeramente el equilibrio. Cierta procedimiento analógico, metafórico, le permitió recobrar la compostura: «El vuelo tenía para nosotros la sorprendente realidad de todos los sueños de vuelo, de salto, de aquella música que tanto Floss [su esposa] como yo habíamos conocido en los sueños de infancia y niñez —ahora hechos realidad».²

Era el primer viaje aéreo de ambos. Williams había viajado varias veces en barco a Europa, donde cursó estudios y residió por períodos relativamente extensos en un par de ocasiones. Había también escrito una novela experimental parcialmente narrada (literalmente) por un auto Ford, *The Great American Novel*, en que intentó crear una perspectiva múltiple y fragmentaria, una escritura al ritmo del movimiento desatado por la nueva tecnología. Siempre se mantenía alerta a los ritmos nuevos y al desgaste de las cosas y de los cuerpos; receptivo a los *rehaceres* de la lengua en la modernidad tardía: «Nuevos dispositivos [«devices»] son necesarios. No se puede volar por las nubes en carruaje, aunque el objetivo parezca ser el mismo: llegar a salvo al destino del viaje; objetivos parcialmente iguales, pues hoy el entendimiento recorre distancias que le resultaron inaccesibles a la imaginación en tiempos pasados» («Let Us Order the World», 1941).³

Sin embargo, a pesar de la asumida modernidad, el viajero perdió el balance al subir al avión aquella tarde de abril de 1941. Según su audaz biógrafo, Paul Mariani, ya para entonces a Williams le incomodaban los preparativos de cualquier viaje, incluida la leve trayectoria en tren de Nueva Jersey a Nueva York.⁴ El viaje al sur ciertamente implicaba una dislocación más radical. Lo encaminaba a un encuentro probablemente

más inmediato y difícil que lo expondría al impacto de la diferencia y escisión cultural que William Carlos portaba *consigo mismo*, particularmente en los momentos aparentemente sedentarios y preferibles de la escritura.

El viaje le pareció necesario no sólo por razones familiares, sino también como marcapaso de un cambio de rumbo en su escritura, una apertura al Caribe que posibilitó el nuevo tono de sus intervenciones en el debate sobre el americanismo que incitó a Williams (y a sus críticos, particularmente Pound y Eliot)⁵ desde los años 20 hasta el final de su vida en 1963. Aprovechó la invitación —la interpelación, podría pensarse— a participar en el Primer Congreso Interamericano de Escritores en la Universidad de Puerto Rico y viajó con Floss a las islas.⁶

Fue un viaje de regreso al país natal de otros. Viajaba a una tierra de cierto modo entrañable aunque hasta entonces casi desconocida. Recordaba entonaciones, frases, referencias de segunda o tercera mano: voces de los inmigrantes o expatriados caribeños que paraban en su casa y contaban historias.⁷ Su contacto con esas voces, hasta aquel viaje a Río Piedras en el '41, siempre había estado mediado por los cuentos crípticos y la borrosa memoria materna. Ahora —poco antes de la muerte de Elena— cobraría espesor *su* historia. La historia de ella.

En la Universidad de Puerto Rico el humor le permitió mantener a Carlos Williams (así prefería llamarlo Pound ocasionalmente)⁸ una saludable distancia del demonio de la melancolía. Estaba por cumplir los sesenta años cuando viajó a Puerto Rico. Aún entonces —a lo largo de esa década tan productiva y personalmente tan problemática— cultivaba con vigor el gesto iconoclasta y el guiño provocador, especialmente en los ambientes llanamente hostiles de las academias.

La visita a la UPR fue ciertamente distinta. Así comienza la ponencia:

La dificultad está en lograr mantener un tono informal en una charla como ésta.

Nos encontramos aquí mayormente para vernos de cerca, los unos a los otros, reconocernos en el otro —ejercer esa curiosa complejidad que define al escritor. Pero sobre todo estamos aquí para encontrar en el arte que practicamos un medio para comunicarnos los unos con los otros —a ver qué pasa.⁹

Convocaba a un diálogo entre el inglés americano, el español y el portugués y sus legados culturales; una conversación sin precedentes encaminada —indicaba Williams— a la creación de nuevas formas americanas:

El español (y el portugués) y el inglés americano. El beneficio de nuestra interrelación para el desarrollo de una nueva forma poética: EJEMPLO —Lope de Vega vs Shakespeare como modelo (formal) para América: lo que podría beneficiarnos, etc., etc.

De hecho, Williams relaciona su contribución a la innovación rítmica del verso anglo-saxón —la creación del «variable foot» que oponía al «iambic pentameter» de la tradición imperial y de Eliot—¹⁰ con el «pie suelto» de Lope: «un verso más corto, de cuatro acentos, alternativo al pentámetro [...] Al mostrarnos a su gran talento dramático, Lope de Vega, quien no utilizó el pentámetro iámbico, nos dio una pista que podría liberarnos de nuestros propios usos («Charla en Puerto Rico»)). Hacia la misma época, en su ensayo sobre García Lorca, Williams comentaba sobre el redescubrimiento de la poesía de Góngora: «¿Qué más si no la fuga en ascendencia! Como en los poemas de Santa Teresa. Cuando Góngora, precursor de nuestros días, se sintió confinado por lo antiguo, rehusó retornar al postizo modo italiano, e intentó desatarse mediante la ilógica forma ascendente».¹¹ En efecto, en la apertura del Libro I de *Paterson*, titulado «The Delineaments of the Giants», el origen del río Passaic en las cataratas que brotan de la cabeza de un monstruoso gigante de piedras, bien podría leerse como una alusión a la figura de Polifemo.¹² Y sólo un año antes de la Conferencia Interamericana de Escritores, Williams había concluido con Elena la traducción de una novela satírica de Quevedo, *El perro y la calentura* (1625).¹³ En la conferencia de Puerto Rico Williams precisa la relación:

De muchos modos la España y los españoles de los siglos XVI y XVII son hoy más cercanos a nosotros en los Estados Unidos que lo que fuera Inglaterra. Es un punto que merece nuestra consideración. Nosotros en los Estados Unidos somos más cercanos a España que a Europa tanto por la latitud y el clima como por la vitalidad de nuestros espíritus, y por la mezcla racial tanto más cercana a la España gótica y mora. («Charla en Puerto Rico»)

A contrapelo de la devaluación y el silenciamiento del barroco en la tradición (protestante) anglosajona y norteamericana, Williams lo proponía como antecedente posible de una tradición alternativa —una biblioteca distinta— para el uso del nuevo escritor americano. Dislocaba en cualquier caso el gentilicio, la propiedad misma de la palabra *America*. El contrapelo abría los contenidos del nombre, más que para expandirlos y acumular territorios inexplorados, para estrellar la palabra (*America*)

contra sus límites imperiales y la heteronomía de sus voces subordinadas. En efecto, Williams escribe el *fall*, la caída, el quiebre; allí se ubica, aunque para proponer el rehacer de la historia con la misma materia de las ruinas. Al menos tal es la ficción que sostiene su trabajo poético a partir de los desechos de la utopía industrial. Como ocurre con la revisión (vanguardista) del barroco en Benjamin, la posición del sujeto en el precipicio de la historia es otra base desde donde era posible reclamar el barroco como antecedente de la literatura moderna —la temporalidad de la *caída* y el engaño moderno—. En marcado contraste con Benjamin,¹⁴ sin embargo, Williams —quien debió haber leído muy poco de Calderón— redescubre en el barroco una zona de intensidad ascendente, de potencial redentivo, desligado de la Contrarreforma y relativizador de la melancolía.

Cuando traducía a Quevedo, Williams no ignoraba la lateralidad y el menosprecio de la literatura española en el marco rígido de la cultura europea («occidental») y sus acólitos americanos:

«Siempre había querido traducir del español. Era el idioma de mi madre y mi padre lo aprendió de chico. Pero más que eso, la lengua española me atraía por otras razones, temperamentalmente, como un alivio de los modos clásicos del francés y del italiano. En este sentido el español no es una lengua literaria [a literary language]. Tiene un lugar muy propio, independiente, y afín al Nuevo Mundo». (*Autobiography*, p. 349)

El potencial crítico de la literatura española provenía precisamente de esa marginalidad, según Williams, quien asumía polémicamente la tradición «menor» o minorizada para contraponerla a las literaturas «mayores» —la francesa, o italiana, por ejemplo— tan caras a Pound y a Eliot. Trazaba así líneas de fuga del occidentalismo dominante en su medio, y esbozaba el devenir, los contactos de un cosmopolitismo alternativo.

Cierto es que su mapa estaba puntualizado por los nombres resonantes, los pilares de otra tradición imperial: la nostálgica tradición española finalmente quebrada en la guerra del 1898, acontecimiento que Williams (nacido en 1883) seguramente recordaba bien. Ese mapa paradójicamente lo guía en su viaje a las Antillas (las llamaba vagamente las *West Indies*) y al país natal de Elena.

En una de las varias versiones de su extensa introducción a *El perro y la calentura* de Quevedo, Williams se permite un revelador desplazamiento. Al comentar sobre la dificultad de traducir la inaprehensible jerga urbana de la novela de Quevedo, se desliza inesperadamente en una reflexión todavía más intensa sobre las voces de su madre. De hecho los primeros esbozos del collage biográfico titulado *Yes, Mrs. Williams* —libro fundamentalmente armado con citas de los recuerdos dispersos, refranes y frases elípticas de Elena, como intento de registrar el imposible acento de la madre trilingüe, ya muy anciana— formaban inicialmente parte de la introducción a la novela «peregrina» de Quevedo. Dos décadas más tarde, cuando Williams decidió por fin publicar el libro sobre Elena, lo prologa con la rememoración del proceso de traducción de la novela en que habían colaborado. Como si la designación del

barroco desplegara un agudo e ingenioso *tropo* (donde *wit*, diría Williams) de la lengua en dispersión de Elena. El barroco proveía múltiples recursos para el trabajo con los heterogéneos materiales de la experiencia migratoria.

¿No implica el *tropo* que transforma a la madre puertorriqueña en indicador de la tradición del Siglo de Oro una notable sublimación del cuerpo *marcado* racialmente (en la mirada del hijo) y el español popular de Elena? Dicho de otro modo, la nomenclatura española y las alusiones de Williams trazan una especie de resolución imaginaria de cierto *peligro* que la extranjería materna y su *broken English* representaban para el hijo poeta y su ineluctable y a veces acentuada necesidad de reconocimiento en el mundo literario anglo.¹⁵ La relación con la elusiva «lengua materna» se encuentra mediatizada por los propios tensores y deseos que fisuran e impulsan la letra del hijo.¹⁶

2. La expresión americana (American idiom)

La aproximación al barroco lo desplazaba no sólo a las voces problemáticas, a veces incomprensibles (para el hijo) de Elena, sino también a una elaborada reflexión sobre las formas y las voces dispersas del propio *American idiom*, estableciendo así a los inmigrantes como agentes claves del cambio. En efecto, el primer movimiento de Williams hacia la elaboración de una nueva forma poética se fundamenta en una crítica incisiva de las políticas de la lengua en el medio y las instituciones culturales de su época:

A todos se nos educa con el inglés del Rey, desde la primaria hasta la universidad, pero nosotros hablamos otra lengua [«another language»] aunque utilicemos las mismas palabras. Un espíritu distinto anima el inglés que hablamos. Así nuestro mundo, en los Estados Unidos, se encuentra dividido entre un recuerdo servil del mundo del pasado y aquellos que aceptan su dominación, y otro mundo del futuro. La interrelación y la lucha interna entre gentes de orígenes diversos mantienen vivo el vigor de la lengua americana. Nos odiamos como se odian los buenos hermanos.¹⁷

La paradoja es notable: a pesar de su extranjería, son las inmigraciones las que vigorizan la lengua nacional. En «Verse as Evidence of Truth» de 1945 Williams proclamaba en un tono aún más radical: «Somos una raza nueva y hablamos nuestro propio idioma. *No hablamos inglés —recordemos esto: nosotros hablamos nuestro propio idioma. Accedamos a lo nuevo, no importa por dónde emerja*» (subrayamos).¹⁸ En su *Autobiografía* añade: «[En una conferencia de City College en NY, 1942] defendía yo nuestro derecho como americanos a nuestro propio idioma, argumentando que el inglés, de los días de Shakespeare hasta hoy, no es nuestra preocupación primordial. En respuesta, un instructor evidentemente británico me preguntó: ¿y de dónde cree usted que viene ese idioma nuevo? —De nuestras madres polacas, respondí» (p. 311). Tal vez no le hacía falta precisar que el idioma rehaciente emergía del impacto de las migraciones (no sólo europeas, sino del sur afroamericano y de Puerto Rico), ese *mar* que removía el interior mismo de la lengua estatizada o canonizada: «[Los] pensamientos y las voces del mundo vivo, actual, el

idioma suyo [el de los poetas contemporáneos] que los contiene como el alga en el mar es bañada por la misma luz que penetra todos los jardines consabidos («On Measure»)).

¿Qué significaría *Porto Rico* en el marco de las referencias culturales del mundo literario (o de la «opinión pública») en que se movía Williams? La ponencia en Puerto Rico, presentada en plena Guerra Mundial, estaba cargada afectivamente y pensada en los momentos de intensificación de la emigración puertorriqueña a los Estados Unidos. Por el reverso del racismo, Williams se radicalizaba ante aquel grupo de intelectuales mayormente caribeños y puertorriqueños en la UPR, durante esos años en que también cobraba impulso el debate sobre la oficialidad del inglés en el aparato escolar puertorriqueño.¹⁹

En Puerto Rico Williams explicitó por primera vez la propuesta anticolonial del contacto del inglés metropolitano con el español como una de las condiciones posibles del nuevo idioma en los EEUU:

Si en una obra de arte es por medio de la forma naciente que se expresa su más completa y oportuna significación —¿cuál será la influencia que América Latina podrá ejercer en los Estados Unidos y Canadá en este respecto? Dicho simple y llanamente, introducirnos a las literaturas hispánicas y portuguesas. Y al acercarnos a esas literaturas, familiarizarnos con sus formas que contrastan las nuestras. («Charla en Puerto Rico»)

La propuesta heteroglósica trastocaba radicalmente el sentido habitual que la palabra *America* mantenía en los Estados Unidos. De cierto modo reinscribía los orígenes del nombre (del cartógrafo), tal como se nota ya en el título y el contenido transnacional de *In the American Grain* (1925) que incluye notables ensayos sobre la colonización de México y el Caribe. A su vez, la reinscripción de América apuntaba hacia el futuro, impulsada por una firme postulación del contacto lingüístico y de la heteroglosia americana que rebasaba tanto los marcos del resentimiento hispanista, tan defensivo, que dominaba entonces entre la intelectualidad nacionalista de la isla, así como las políticas de la lengua y de la eliminación del español impuestas por el poder colonial. ¿Diremos, entonces, que se trata simplemente de las sumas del bilingüismo? ¿Suma de Norte y Sur, o más bien tránsito e impacto de los vectores-sur que cruzan el propio Norte? ¿Puentes?

3. Citi Sin Ship (American Idiom)

Pasaron casi cuatro décadas antes de que Tato Laviera reinscribiera el nombre aglutinador y condensador en *American*.²⁰ La inscripción de Laviera, su intervención en el campo de la palabra *America* (y todo su peso ciudadano) con la vibrante R de Rican, deja el rastro de la lengua *rehaciente* (rehaciente de los acentos que transitan y marcan la lengua mayor, estatizada) en su *Citi Sin Ship*.²¹ Laviera inspira a una posible relectura de Williams que —sin confinarlo a la tradición «mayor» anglosajona (de la cual, de hecho, es un clásico), tampoco reifica su práctica en la afirmación identitaria de una «segunda» lengua históricamente minorizada. La lengua mayor (el nombre de la ciudadanía) no contiene exactamente a la menor.

Claro: la lengua estatizada es el espacio donde se encuentra subordinada, aunque la subordinación misma deja la marca de la fisura y rehace continuamente la relación de poder. Tal vez a estas alturas sea impensable –o innecesario para el pensamiento– un exterior absoluto, ajeno a la subordinación, ni como utopía. Pero la fisura y el acento que por la fisura emerge, en *Am a Rican*, –con el mismo tensor que escinde la *citi sin ship*– explicita los límites de la lengua mayor constituida y fundamentada en la incorporación o la asimilación *fallida*–fisurada– de la lengua «menor». El proceso no se reduce, dicho sea por ahora de paso, a la economía del traslado bilingüe (ya sea valorado como «creador» o en cambio como «disyuntivo» y destructor) de una lengua (reificada, gramaticalizada) a otra (también reificada en el exterior de su «informalidad» y errancia).

Ahora bien: la lectura de Williams como anticipación de Laviera o Pedro Pietri soslaya y reduce los debates y las intervenciones más específicas de su trabajo. Williams no fue un poeta nuyorican. Es más bien un clásico de la literatura norteamericana, lo que nos recuerda que la escritura del clásico prolifera a partir de otra lengua (la materna) borrada por la canonización. La «ausencia» de la lengua menor sobredetermina e inflexiona así la contundencia de la mayor.

Si bien las posiciones de Williams en Río Piedras lo ubicaban ante el diálogo de la lengua y la llamada cuestión nacional puertorriqueña, su reflexión sobre el *American idiom* se produce en el campo intelectual norteamericano. En ese contexto Williams era conocido por sus posiciones americanistas desde la década del 20. Su discurso americano configuraba los mapas de un cosmopolitismo polémico que cuestionaba la universalidad de la cultura europea (inglesa, francesa, alemana, italiana). Ya en *The Great American Novel* (1923) y particularmente en *In the American Grain* (1925), Williams había invocado el *Nuevo Mundo* (en español): América como espacio rehecho permanentemente por la violencia histórica, por el contacto transcultural y la pugna entre las múltiples tradiciones lingüísticas y culturales (subordinadas) que recorren la lengua inglesa, distanciándola de sus propios fundamentos y minando la exclusividad de sus orígenes europeos. América para Williams desata una energía inaprehensible que excede las formas establecidas de la cultura europea. Su concepto del vernáculo americano es sobre todo una crítica de la uniformidad y sus esencias:

«[El] idioma americano, nuestra lengua hablada, no es por supuesto un aspecto uniforme; pero como los varios dialectos griegos de la antigüedad, [el idioma americano] muestra suficientes similitudes internas con las formas establecidas que hacen posible tomar, como punto de partida, cierta forma del inglés, como una base a partir de la cual se varía.

El *pie variable* lleva esta tesis a su conclusión lógica, y la expande y desarrolla, por el posible interés de los poetas contemporáneos [...] y su necesidad de establecer una relación con los pensamientos y las voces [speech] del mundo vivo, actual, el propio, que los contiene como al alga el mar bañado por la misma luz que penetra todos los jardines ya consabidos». («On Measure»).

Es notable ahí el empalme estrecho entre la *forma* poética (el *pie variable*, innovación rítmica de W.C.W.) y la extrema variedad cultural y fuerza de las voces nuevas, migrantes. En los años 40 Williams progresivamente rebasó las divisiones de la disputada geografía cosmopolita para desdibujar las líneas trazadas desde arriba por las territorializaciones nacionales, y sobre todo, para incluir los archipiélagos del Caribe en el mapa del «mundo futuro». Su postulación de la energía y las divergencias constitutivas del *American idiom* impugnaba tanto los recortes nacionales y estatales como el eurocentrismo e historicismo de los dos poetas más influyentes de la época, T.S. Eliot y Ezra Pound. Según Williams ambos poetas se rehusaron tercamente a explorar el potencial poético del presente y sus murmullos, la energía generada por aquella «lucha interna que sostiene el vigor de nuestra lengua» («The American Idiom»). En cambio hacía años que tanto Pound como Eliot se habían mudado a Europa.

A contrapelo del provincialismo o de los esencialismos regionalistas que también proliferaban en la época (y que Pound le achacaba a su compañero de estudios y cercano interlocutor), Williams elaboraba desde la década del 20 un cosmopolitismo pensado desde el sur. Sin embargo, por el rechazo enfático del eurocentrismo, su posición es frecuentemente confundida con los recursos y subterfugios nativistas. Williams habita otro mundo. Construye una biblioteca compleja, hecha de retazos (como lo son también las más transitadas y primarias bibliotecas), estableciendo conexiones creolizantes e inesperadas: «En las Antillas [West Indies], en St. Thomas, Santo Domingo –las razas del mundo se matrimoniaron y entrelazaron, compartiendo sus rasgos las unas con las otras y olvidando la ortodoxia de los antiguos y medievales modos de ver las cosas» (*Yes, Mrs. Williams*, 136). La heterodoxia de su cosmopolitismo no ha perdido su múltiple razón de ser.

4. Tensores (crítica de la razón bilingüe)

W. Carlos Williams reconfiguraba sus mapas. Elena en cambio no viajaba más. Según la recuerda el hijo, no salió de la casa por «miedo a perderse».²² Nunca regresó a las islas tras su partida de Mayagüez a Nueva York en 1880. Murió en Rutherford, donde Williams ejercía doblemente la medicina y la escritura poética.

Durante esos años Williams escribía –paralelamente al collage biográfico de Elena– el extenso e influyente poema *Paterson* (I, 1946): un canto dedicado a esa ciudad gris e industrial de New Jersey. El poema es seguramente una de las primeras reflexiones poéticas norteamericanas sobre la dispersión y las ruinas del paisaje urbano en la era encaminada al fin de la utopía industrial. Un canto hecho con las voces y escrituras heterogéneas de la ciudad misma, de mucho impacto entre los poetas *beat*, particularmente A. Ginsberg, oriundo de Paterson, NJ, cuyo *Howl* (1956) fue prologado por Williams. La lectura que los poetas *beat* hicieron de *Paterson* contribuyó mucho a la creación del legado Williams.

No hay dudas sobre la ubicación de su escritura en los estantes del canon anglo-sajón: digamos que lo

asegura Harold Bloom, quien sin embargo confronta varios obstáculos al incluir a Williams en la descendencia del «nacionalismo cultural americano» de Emerson y Whitman.²³ Ante el gesto soberano de Bloom cabe preguntarse: ¿Cómo se construye un clásico nacional? ¿Cuál es el espesor de la pintura requerida para borrarlo, precisamente, con ese gesto del índice institucional que escenifica su brillo y lo ubica –ya descolorido– en el lugar de la norma, de los modelos, de los deberes de una literatura nacional? Cabe desde ya recordar que en *In the American Grain* Williams criticaba fuertemente el sujeto expansivo y el verso libre del Whitman americanista y lo contraponía a la energía crítica de Poe, generada en parte por su exterioridad radical ante la demanda de identificación del emergente canon nacional. La marginalidad, la adversidad con que lo leían sus paisanos, posibilitó la distancia crítica de Poe, quien, según Williams, fue capaz de escuchar las voces, los ritmos del idioma nuevo –sin necesariamente tematizarlos ni localizarlos: «Poe señalaba que escribir sobre los indígenas, los bosques, la gran belleza natural de América, sería acaso muy atractivo y hasta exitoso. Por eso mismo no lo recomendaba. Insistió en el método que oponía a la entrega a la naturaleza. [...] Le aconseja a los escritores que no tomen nada de la escena, y que en cambio pongan todo su esfuerzo en la ESCRITURA. Que dejen de lado la GRAN escena y trabajaran la forma de la expresión. Método, puntuación, gramática».²⁴ Como ocurre con Poe, la relación de Williams con la autoridad y los cánones culturales del nacionalismo siempre fue muy problemática. La crítica es doble: por un lado, rechaza con Poe la reificación del paisaje, a la vez que identifica la localidad de la escritura en el *proceso formal* que la constituye. Desde ahí sería posible una reconsideración del elusivo problema del cosmopolitismo y el interdicto de la imitación de las culturas extranjeras. En efecto, para Williams el cosmopolitismo excéntrico de Poe era un efecto de su paradójica localidad. Tal paradoja le permitía a Williams articular una «tercera» posición, crítica tanto del nacionalismo cultural de un Cooper, Longfellow, Emerson o el mismo Whitman, como cuestionadora, al mismo tiempo, del europeísmo de Pound. Esa «tercera» posición estaría a su vez ligada al cosmopolitismo diferido y radical de Williams ante la cuestión clave del vernáculo americano, profundamente transitado por la inflexión migratoria. Un vernáculo paradójicamente abierto, digamos, al impacto y despliegue de la extranjería.

En su excelente libro sobre las «raíces» hispanoamericanas de Williams, Julio Marzán propuso una ruta muy distinta de los constantes intentos de ubicar o desubicar la escritura de Williams entre las autoridades de la literatura nacional (de EE.UU.). Marzán en cambio propuso la restauración de la experiencia elidida por la canonización y el ablanqueamiento de Williams. Intentó aproximarse a los discursos conflictivos y formativos del poeta que considera «bilingüe» y «bicultural». También insistió en la propia internalización que divide a Williams entre dos genealogías, la paterna y la materna; entre dos nombres, William (el paterno) y Carlos (el del tío materno). William Carlos: el nombre

de guerra que el poeta deletrea y despliega al firmar su primer poemario titulado *Al que quiere* en la lengua materna. (Fue sin embargo *el padre* quien también hablaba español el que primero notó y se quejó de las erratas en la transcripción del epígrafe hispano que abría el libro).

Marzán sicologiza y ordena narrativamente la complejidad de Williams. Es decir, delinea una especie de *bildungsroman*, relato de formación de un sujeto conflictivo que a partir de una inicial ambivalencia ante la tradición materna, elabora poéticamente las divergencias de su «conflicto interno» y finalmente termina con la «compulsión de reclamar [...] integrar sus fragmentos en un todo [composite whole]» (p. 41). Marzán relata la paulatina interacción y ambiguos reconocimientos de «ambas partes» de la personalidad de Williams, para luego cerrar con la parcial integración de los dos legados «confusos» y «disyuntivos» en lo que pareciera ser un proceso definitivo de constitución del sujeto.

Marzán abrió toda una gama de posibles relecturas de Williams, y sobretodo una notable salida de los marcos reductores y homogeneizadores de la historia literaria norteamericana, que rara vez se había aproximado a la creatividad (incluso formal) generada por la formación transcultural de Williams.²⁵ No obstante, su lectura se topa con los límites y las condiciones de su propio lugar (identitario, afirmativo) de enunciación: el relato autobiográfico del intelectual Marzán, formado en los EE.UU. en los años '60 en el contexto de las luchas por los derechos civiles y la independencia de Puerto Rico.

La cuestión nacional –y su enraizada melancolía– sobredetermina el discurso de Marzán en varios momentos decisivos. Marzán llega a identificar la «confusión» tanto de Elena como de Williams con «el peso histórico de la identidad cultural indefinida de [Puerto Rico]» (p. 53). Explicita ahí los principios de identidad (definida, integrada) contra los cuales esgrime la «indefinición» del escritor y de la cultura puertorriqueña. De hecho, Marzán transforma las ambivalencias acaso *constitutivas* e irreductibles de cualquier sujeto en metáfora de la identidad colonial.

La compleja formación de Williams es irreductible al dualismo de los dos nombres –ni a la supuesta doble y disyuntiva ciudadanía cultural de William Carlos. El problema radica en pensar la escritura, como lo hace Marzán, como «cura» o «terapia», y en diagnosticar en Williams el melodrama de un sujeto «bilingüe» y «bicultural», acosado por el «binario secreto» (p. 43) de la «dicotomía de su identidad» (p. 70). ¿No hay en el diagnóstico de Marzán una subrepticia identificación de Williams con cierto *estereotipo* del escritor y de la identidad puertorriqueña?

¿Sería bilingüe el autor de *Paterson*? Ciertamente es que su padre era británico (aunque criado en St. Thomas desde los cinco años, y conocedor del creole además del español). Elena era trilingüe, conocedora del francés parisino (pasó de joven dos años en París) y también del francés de Martinica: allí había nacido y se había criado su madre. El padre de Elena –de ascendencia judía– era dominicano, hijastro de uno de los Enríquez, y había conocido a su esposa martiniquense en Haití. De Puerto Plata (República Dominicana) se

mudan a Mayagüez, puerto en la costa occidental de Puerto Rico (más abierto que San Juan al Caribe), donde nació Elena.

Toda esta transculturalidad antillana en la ascendencia de Williams complica su supuesto bilingüismo. Que sepamos Williams nunca escribió un texto en español. Se ubicaba más bien en el lugar móvil del traductor. Por cierto, seguramente dictó su conferencia en Río Piedras en inglés, tal como lo demuestra el texto de su charla. Ciertamente es que no sólo tradujo a Quevedo, sino también poesía de Silvina Ocampo, Neruda, Miguel Hernández, Nicanor Parra, Octavio Paz y Luis Palés Matos, entre muchos otros. Pero no era bilingüe. Lo enfatizamos no por razones estrictamente biográficas, sino para subrayar la complejidad y diversidad interna del inglés de Williams. Su propia lengua –inspiradora seguramente de su concepto del *American idiom*, y de los ritmos nuevos de su poesía– estaba cruzada, transitada, por acentos que como «los dialectos griegos de la antigüedad» constataban la fragilidad de las postulaciones de la pureza monolingüe o de la suma bilingüe.

El concepto del bilingüismo –a pesar de la parcial crítica de la hegemonía monológica que el dualismo acarrea– presupone la identificación y la autonomía de las dos lenguas trenzadas, ya sea para celebrar el enriquecimiento del sujeto cuyo bilingüismo suma dos tradiciones, o para condenar la suma de ambas como *resta* desintegradora de la integridad del sujeto.²⁶ La voz de Williams bien puede dividir; nótese por ejemplo la importancia del encabalgamiento, el hiato y la cesura –y la temática de la imposibilidad del «par» y el motivo recurrente del quiebre– en el verso prosaico de *Paterson*, particularmente a lo largo de su primer libro, armado a partir de la metáfora de la quebrada abierta por la catarata del Passaic. Su palabra no suma ni resta: más bien despliega el poder tensionado de lo rehaciente que se resiste a los mecanismos de la subordinación. Williams presiona el pensamiento hacia una ruta alternativa a la bifurcación bilingüe. La parataxis barroca –su resistencia al impulso sintético de la sintaxis española– lo inspiró a pensar las formas virtuales, futuras, generadas por la interacción entre los variados registros y cruces de toda lengua, de la Lengua-toda.

5. Lodo (barro) y Opacidad

«No es barruntar, que ello sería untar con barro, sino visto por estos ojos: perdóneseme el pleonismo». Quevedo (p. 49)

Fue Pound quien primero subvertió, con insidiosa ironía, la lógica misma de la canonización de Williams como nacionalista cultural. Intentó ponerlo *en su lugar*: la tierra movediza de Carlos Williams en tanto hijo de inmigrantes, recién *arribado* a la cultura norteamericana y sus patrones de identificación y validación. Pound problematiza el fundamento «originario» de Williams para negar el americanismo de Williams:

«Agradécete a tu floreciente madre –le escribe Pound en una carta a Williams– que llevas suficiente sangre española [Spanish blood] como para embarrarte [muddy up] la mente, e impedir así que la actual fantasía americana pase fácilmente por ti como por los agujeros de un colador. *Lo que salva tu trabajo es su*

*opacidad, y no lo olvides, la opacidad no es un atributo americano (subrayamos)».*²⁷

Madre oscura –«híbrido ser», la llama el biógrafo Paul Mariani– cuya genealogía antillana sin embargo le aseguraba a Williams, según la versión de su terrible y admirado amigo, la *opacidad* –la cualidad del barro. La opacidad imposibilitaba la inserción de Williams en el campeante regionalismo literario que Pound y luego Bloom le adjudicarían, oponiéndolo al *cosmopolitismo* (Pound) y occidentalismo de sus más influyentes contemporáneos.

En un tono menos personal, hacia la misma época de la irónica carta, Pound escribe un ensayo notable sobre el Dr. Williams. Ahí elabora la paradoja:

«[Williams] evoca su origen americano, pero sospecho que viene de un barco anclado en Bedloe's Island y que sus oscuros e intensos ojos primero contemplaron sobriamente la Estatua de la Libertad y su monstruoso camisón nocturno. Uno podría acusarlo entonces, menos mal, de ser un observador extranjero, capaz de percibir la vegetación americana y el paisaje directamente, como si todo ese paisaje hubiese sido puesto allí sólo para su mirada».²⁸

Pound no logra comprender lo que el *Nuevo Mundo* significaba para Williams, es decir, la traza colonial de la frontera y su histórico exterior: la fuerza incontenible y acaso inenarrable de la *cosa* americana que transita tanto el Norte como el Sur, deshaciendo el mimetismo, las formas ingenuas, representacionales, de la cultura y minando los discretos marcos nacionales; tal como los pacientes peccecitos que devoran al conquistador de Soto bajo el espejo del Mississippi, o como el relato (apócrifo) de la indígena que astutamente encamina a Ponce de León a la fuente de la muerte.²⁹ Al menos así cuenta el hecho Williams en los notables ejercicios de las «ficciones históricas» que configuran *In the American Grain*, libro que consistentemente subvierte el pintoresquismo, los paisajes mansos de la naturaleza comodificable –dispuesta al uso y a la instrumentalización– tan admirados por Emerson en *Nature*. De hecho, *In the American Grain* puede leerse como una parodia de *Nature*. Williams no incluye a Emerson en sus «ficciones históricas»; pero la crítica de la instrumentalización del paisaje –y de la ilusión de soberanía del sujeto que la promueve– implica tanto a *Nature* como a los clásicos ensayos emersonianos sobre «On Self-Reliance» y «The American Scholar» como puntos de referencia polémica.

6. Elena Elena... (y un perro casi humano)

Elena era un punto de referencia alternativa al nacionalismo cultural norteamericano. Era una extranjera solitaria e incorregible, tan íntima como extraña, repetía Williams constantemente:

«Estaba consciente de la influencia de mi madre a lo largo de esta época, sus profundas dificultades como mujer y como extranjera en este país. Siempre la he visto como una figura mítica, remota, distanciada, con su mirada inclinada en el área baja en que me tocaba vivir, su mundo fantástico en que se movía más o menos como una patética figura. Me resultaba remota no tan sólo por su trasfondo puertorriqueño, sino por la extrañeza [bewilderment] de su vida en un pequeño pueblo de New Jersey».³⁰

Williams dedicó buena parte de su vida, de su escritura, a diseñar un *método*, un dispositivo, para escuchar y deshilar las voces trenzadas que identificaba con su madre y también con su padre. Un método para traducirla.

Williams imaginó inicialmente el proceso de traducción de *El perro y la calentura* como un aspecto fundamental de la experimental biografía materna que frustradamente intentaba escribir desde los años treinta: *Yes, Mrs. Williams*.³¹ La biografía, organizada como un collage de fragmentos, voces, refranes, recuerdos de la políglota madre antillana –narrados a veces en el discurso directo de la madre, con interpolaciones y anotaciones de la voz autoral– tomó forma durante los años de la traducción concluida en 1940.

Hay un dato circunstancial que sugiere la disimulada motivación de Williams al seleccionar *El perro y la calentura* para la traducción que realizaría con Elena, quien se encontraba muy frágil de salud, ya cerca de los 90 años. La novela, ficticiamente dedicada a un «protector» febril, entabla un diálogo entre el Perro –sin duda figura de Diógenes y de la sátira– y la Calentura. Mientras los retruécans del Perro arremeten contra las profesiones liberales, los *conversos* y cripto-practicantes judíos y musulmanes, Calentura, la (doble) enfermedad, ironiza particularmente el saber corrupto de médicos y boticarios. El Dr. Williams practicaba la autoironía: su madre sufría de fiebre y venía de familia conversa, en más de un sentido.

En su *Autobiografía* Williams recuerda cómo llegó a la novela: Pound la había dejado en su casa y había permanecido en la biblioteca paterna por años. En el contexto de la *Autobiografía* tanto el padre como Pound –quien nunca fue adepto al barroco– figuran como ambiguas figuras de autoridad, lo que convierte el encuentro de *El perro y la calentura* en un azar, digamos, *motivado*. Si bien el padre de Williams se había criado en St. Thomas y hablaba creole –en un ambiente colonial más severo que el de la misma Elena– en la *Autobiografía* el padre se identifica con el inglés y el legado cultural británico. La intervención de Pound remata la ironía: el libro barroco estaba fuera de lugar en la biblioteca paterna. El libro figuraba en la biblioteca como una cuña desniveladora de los estantes, intervención que posibilitaba la cita de otra tradición, doblemente negada –en tanto barroca y española– por el legado británico y eurocéntrico.

De hecho, la extensa introducción que escribió Williams para acompañar *The Dog and the Fever* (1954) sugiere una relación estrecha, formal, entre la novela y el libro pendiente sobre su madre. Ambos proyectos se encuentran tan íntimamente implicados que por varios años Williams pensó intercalar la traducción de la novela entre las páginas de la fragmentaria biografía materna. Señalaba Williams en la introducción que la novela le servía de modelo, no meramente por el contenido del «coloquio» entre el Perro y Calentura sobre la enfermedad, sino más bien por un aspecto fundamental de la estructura verbal del texto barroco: «Mientras buscaba algo para traducir antes que las cataratas [de la madre] le nublaran por completo la vista, di con el libro que me dio la pista para ver cómo debía organizar la composición [de *Yes, Mrs. Williams*].

Una historia dentro de otra historia» (p. 22). Una traducción dentro de una traducción dentro de otra, habría que añadir, pues mientras madre e hijo traducen la novela barroca, Williams secretamente registra y traduce la voz de su madre, quien a su vez traduce continuamente del español y del francés (y del creole) para su hijo-interlocutor.

De ahí que *Yes Mrs. Williams* pueda leerse como una reflexión sobre la traducción, sobre la relación entre el inglés y el español puertorriqueño –o con las voces «foráneas» en tanto inscripción e instancia originaria– que con mucha dificultad Williams intenta «transcribir» y pasar al inglés escrito. El impulso del traductor trastoca el lugar del origen en las topografías de cualquier nacionalismo cultural. Para Williams el lugar de la madre es el lugar de la *traducción* de una lengua materna que reconoce inaccesible, transformada por la memoria y por los traslados migratorios que pasan a ser, sin embargo, constitutivos y al mismo tiempo marginados por las instituciones de la cultura norteamericana. Por escindido y mediado que parezca, el acto de la traducción impacta y moviliza la exploración crítica de Williams *en su lengua*: el inglés, y abre así la posibilidad misma del *American idiom*.

Notas

¹ Williams recuerda su primer viaje a Puerto Rico en *Autobiography* (New York: New Directions, 1951). También hemos consultado la biografía de Paul Mariani, *William Carlos Williams, A New World Naked* (New York: McGraw Hill, 1981).

² Williams, *Autobiography*, p. 313. Las traducciones de las citas en este trabajo son nuestras.

³ Ensayo inédito citado por Stephen Cushman en «The World is Not Iambic: Measure as Trope», en *Williams Carlos Williams*, H. Bloom, ed. (New York: Chelsea House Publishers, 1986), pp. 147-8.

⁴ Mariani, p. 682.

⁵ Adelante comentaremos la reacción de Pound al americanismo de Williams. Que sepamos, Eliot nunca respondió directamente a las insistentes críticas de Williams, pero sus posiciones sobre el agotamiento de lo sobrenatural en la literatura moderna, y la necesidad de revisar los clásicos greco-latinos, se encuentran elaboradas particularmente en «Tradition and Individual Talent» (1919) y en «Religion and Literature» (1935), ambos en *Selected Essays* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1950).

⁶ Reproducimos y traducimos la conferencia inédita en el apéndice de este trabajo. El texto se encuentra en el cuaderno titulado «Studiously Unprepared» en la colección Beinecke de Yale University. El libro excepcional de Julio Marzán, *The Spanish American Roots of William Carlos Williams* (Austin: UT Press, 1994) discute algunos aspectos de visita de Williams a la UPR a partir de la entrevista que le hiciera Concha Meléndez al poeta («An Informal Discussion on Poetic Form», en la *Revista de Mujeres Graduadas de la Universidad de Puerto Rico* [1941]).

⁷ Véase el capítulo de *Autobiography* sobre el Dr. J. Julio Henna, cofundador de la sección Puerto Rico del Partido Revolucionario Cubano fundado por Martí, (pp. 71-75) La ambivalencia de Williams ante algunas de las visitas es notable.

⁸ Ezra Pound señala irónicamente: «Carlos Williams está decidido a egerirse o a sentarse como un americano», «Dr. Williams's Position» (1928), en Carroll F. Terrell, ed. *William Carlos Williams. Man or Poet* (Orono: The University of Maine, 1983), p. 351.

⁹ Traducción de «Porto-Rico Talk», 16 de abril, 1941, en el apéndice de este trabajo.

¹⁰ Sobre la importancia de los patrones rítmicos en Williams como metáforas de órdenes culturales y discursivos, ver el trabajo de Stephen Cushman en «The World is Not Iambic: Measure as Trope», en *Williams Carlos Williams*, H. Bloom, ed. (New York: Chelsea House Publishers, 1986), pp. 136-160.

¹¹ Williams, «Federico García Lorca» (1939) en *Selected Essays of Williams C. Williams* (New York: New Directions Book, 1954), p. 226.

¹² Paterson: «Paterson lies in the valley under the Passaic Falls/ its spent waters forming the outline of his back. He/ lies on his right side, head near the thunder/ of the waters filling his dreams! Eternally asleep/ (New York: New Directions), p. 6.

¹³ *El perro y la calentura. Novela peregrina*, por Francisco de Quevedo que la imprimió bajo el nombre de Pedro Espinosa (Madrid: D. Pedro Joseph Alonso y Padilla, 1736).

¹⁴ Ver Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*. Trad. al inglés de J. Osborne (London: New Left Books, 1977).

¹⁵ Resulta difícil pensar a Elena estrictamente como figura de la literatura española para Williams, como la imagina Marzán (v. pp. 78 y ss). Por cierto, Elena no tenía una formación literaria elaborada; Williams siempre menciona sus estudios de pintura en París, hecho que el hijo idealiza y sublima en la madre inmigrante, a quien por otro lado recuerda como portadora de saberes profundamente ligados a varias tradiciones orales (no sólo la puertorriqueña). De Quevedo Elena recordaba algunos chistes: ¡Qué vedo! La propia idea de colaborar con Elena en el proyecto de traducción implicaba un intento de conversar con la madre anciana, cercana a la muerte. Y hay algo más: el intento de Williams de superar la contradicción irresuelta hasta el final entre la madre como un ser deseante, apasionado, ligado al cuerpo y a los saberes oscuros del espiritismo, y por otro lado la madre como fuente sublime de inspiración. Literaturizarla implicaba pues una sublimación del deseo materno y de su puertorriqueñidad.

¹⁶ La ambigüedad es notable en *Autobiografía*, particularmente ante el espiritismo de la madre (v. p. 17).

¹⁷ Versión manuscrita del ensayo «American Idiom» en Yale.

¹⁸ Manuscrito fechado el 5 de diciembre de 1945 en la Beinecky Collection de Yale University.

¹⁹ Durante la breve estadía Williams sostuvo una rica conversación con Concha Meléndez, una de las tres mujeres que articularon exitosamente la defensa del español en las cortes federales y coloniales en el 1948. A partir de tal defensa se reestableció el español como lengua oficial de la educación pública. Por otro lado, las defensas de la hispanidad de la lengua

frecuentemente se fundamentan en la oclusión del español popular, sobre todo de los emigrantes.

²⁰ Tato Laviera, *American* (Texas: Arte Público, 1985).

²¹ Improvisación de Tato Laviera en la apertura de la conferencia *Displacing Citizenship* en Berkeley, marzo 1995.

²² *Kora in Hell* (1920), novela incluida en Williams, *Imaginations* (New York: New Directions Book, 1971), p. 6.

²³ H. Bloom, ed. e introducción, *William Carlos Williams* (New York: Chelsea House, 1986), p. 3.

²⁴ Williams, *In the American Grain* (1925) (New York: New Directions, 1956), p. 227.

²⁵ Una excepción clave, anterior a Marzán, fue el libro de Kerry Driscoll, *William Carlos Williams and the Maternal Muse* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1987). Driscoll plantea la cuestión de los dos nombres y la división psicológica de Williams entre el mundo ordenado del padre y la pasión y el deseo de la madre, sin explorar la sobre-determinación cultural y política del supuesto dualismo. Por otro lado, el mismo Williams presenta una versión muy distinta, dionisiaca de la elusiva figura paterna en el poema dedicado al padre titulado «The Sparrow» en W. C. Williams, *Selected Poems* (New Directions, 1969), pp. 138-41.

²⁶ Ver T. Todorov, «Dialogism and Schizophrenia» en A. Arteaga, ed. *An Other Tongue. Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands* (Durham: Duke University Press, 1994), pp. 203-14.

²⁷ Carta citada por Williams en el prólogo a la edición de 1957 de *Kora in Hell*, p. 11.

²⁸ Ezra Pound, «Dr. Williams's Position» (1928), reproducido en *William Carlos Williams. Man and Poet*, ed. Carroll F. Terrell (Orono, Maine: National Poetry Foundation, 1983), p. 176.

²⁹ Ver los ensayos «The Fountain of Eternal Youth» y «De Soto and the New World» en *In the American Grain*, pp. 39 y 45 respectivamente.

³⁰ Citado por Kerry Driscoll, *The Maternal Muse*, proveniente de Williams, *I Wanted to Write a Poem: The Autobiography of the Works of a Poet*, ed. Edith Heal (New York: New Directions Books, 1978), p. 16.

³¹ *Yes, Mrs. Williams. A Personal Record of My Mother* (1959) (New York: New Directions Book, 1982).*

* Este texto fue reescrito a partir de la traducción de Marcela Zanin y Adriana Astutti, de su versión inicial en inglés.

BRASIL: dos TIEMPOS

ESCRIBIR LA MEMORIA

ENTREVISTA A MILTON HATOUM

POR ADRIANA KANZEPOLSKY / pag. 24

dos TIEMPOS (relato)

MILTON HATOUM / pag. 27

MODERNISMO RE-VISITADO:

LA CAJA MODERNISTA

POR JORGE SCHWARTZ / pag.29

«NACIDA EN FUGA»:

CLARICE LISPECTOR

POR ADRIANA ASTUTTI / pag. 35



Aira - Carrera - Lamborghini - Ortiz - Puig - Molloy - Mercado - Lange - Chejfec - Bizzio - Guebel Martínez Estrada - Zanetti - Glantz - Giordano - Zemborain - Pampillo - Attala - Ponte - Kamenszain - Puenzo - Delgado - Coelho - Negroni - Aguilar - Solomianski - Trigo - Livon-Grosman - Mudrovic - Barrenechea - Contreras - Colombi - Kanzepolsky - Zanin - Cueto - Negroni - Giorgi - Saona - Lander - Saavedra - Mattoni - Bearnabé - Rosman - Keyzman - Tabarovsky - Delgado - Prieto - Quintero Herencia - Astutti - Taborda - Becerra - Kohan - López Brusa - Domínguez - Amícola - Aguirre - Bañez - Motto - Strafacce - Dámaso Martínez - Ponce - Ini - Fernández Mouján - Dámaso Martínez - Bravo - Amar Sánchez - Fizman - Lara - Molina - Rosa - Close - Batticuore - Quintana - Bradford - Calabrese - Speranza - Fitzgerald - Perc - Donne - Montaldo - Balderston - Porrúa - Garramuño - Laddaga - Masiello - Salessi - Nouzeilles - Anderman - Rowe - Panesi - Ludmer - Laiseca ...

BEATRIZ VITERBO EDITORA

España 1150 - 2000 - Rosario - Argentina
info@beatrizviterbo.com.ar
TE: 54 341 4487521/4827560
Fax: 54 341 4261919

www.beatrizviterbo.com.ar

ESCRIBIR LA MEMORIA

Autor de dos novelas ganadoras del premio Jabuti —el más importante de la literatura brasileña—, y de cuentos publicados en periódicos, **Milton Hatoum** nació en Manaos y vive actualmente en San Pablo. Arquitecto de formación, residió durante un tiempo en España y Francia, donde se especializó en literatura francesa, disciplina que enseñó en la Universidad Federal del Amazonas a su regreso al país. Descendiente de una familia de origen libanés, en sus novelas la memoria como estrategia narrativa y como materia del relato vuelve sobre el universo familiar de esos inmigrantes y sus hijos que se establecieron en la ciudad de Manaos. *

Adriana Kanczepska

P- ¿Cómo se ubicaría dentro de la tradición literaria brasileña?

R- Creo que los dos libros y, particularmente *Relato de un cierto Oriente*, se aparta en gran medida de aquella literatura realista que durante la dictadura, sobre todo en los años setenta y en parte de los ochenta, apuntó recurrentemente a retratar el modo de vida brasileño. *Relato* tiene más afinidad con un tipo de literatura intimista, memorialista, proveniente de una larga tradición en la que están Lúcio Cardoso, en alguna medida Osman Lins, y que desemboca en las memorias de Pedro Nava, una literatura que no tiene un vínculo, una obligación muy fuerte con la representación de la realidad inmediata. No significa que yo esté en contra de eso pero no es mi vocabulario, no es mi perspectiva estética.

En *Dos hermanos* hubo algún cambio. Aunque esté lejos de ser una novela histórica, traté de trabajar un poco más con esa perspectiva. Hay elementos de la ciudad de Manaos, una especie de alegoría en la vida, en el destino de los hermanos, que está vinculada con la relación compleja de la Amazonia con San Pablo y ahí le debo mucho a *Esau* y *Jacó* de Machado de Assis, que fue la matriz literaria más importante.

P- ¿Usted leyó la novela de Machado en su juventud?

R- A Machado lo leí muy tempranamente, aunque no haya entendido mucho. Claro que las sutilezas de Machado y la complejidad del mundo que él narra, uno sólo las entiende después. Por cierto, después de leer a Roberto Schwarz (risas)... Pero en la época en que estudié los cuentos de Machado, ésas eran lecturas de la escuela, cuando las escuelas públicas eran buenas. Después, el régimen militar acabó con la enseñanza pública. Mi generación todavía estudió en los grandes colegios que tenían una formación, en cierto sentido, literaria. Allí leí algo de Machado y leí más Graciliano Ramos y Euclides da Cunha. Pero *Esau* y *Jacó* sólo lo leí después, cuando vine a San Pablo, un poco antes de entrar a la Universidad.

P- ¿Cuál es su opinión sobre la literatura brasileña actual?

R- Me parece que está muy diversificada, que hay una especie de retorno —casi una nostalgia— del tema de la violencia. Sólo que en los años setenta la violencia era, sobre todo, del régimen militar, era una violencia directa pero también velada, una violencia de la censura, del miedo... y eso fue un tema literario. Hoy

hay una especie de ida de la clase media al suburbio en busca de tema, lo que puede ser un problema porque es un mundo que está lejos de la clase media y el tema parece desvinculado de la vida del escritor.

P- ¿En quiénes está pensando?

R- Estoy pensando en algunas narrativas de lo que se dio en llamar «Generación noventa», en algunos escritores jóvenes. En esa línea hay una gran novela verdad, que es *Ciudad de Dios*. Paulo Lins realmente vino de Cidade de Deus y eso es una experiencia muy fuerte en su vida. Incluso, puede ser una novela con un valor más documental que estético, sin embargo, creo que es un libro muy interesante e importante para la vida cultural brasileña. Porque después de Lima Barreto, que era pobre y habló de los pobres, y más recientemente de João Antônio, que era de aquí del suburbio, fue Paulo Lins quien retomó esa literatura de un suburbio olvidado, aunque tan vivo e, incluso, problemático, para la sociedad y la élite brasileñas.

Ahora, muchos jóvenes fueron atrás de una experiencia que no es suya. Borges decía que es mejor que los temas nos busquen. Es una forma de decir, no vamos a forzar, no vamos a escribir sobre aquello que no nos importa profundamente, ya sea desde el punto de vista de la experiencia empírica, ya sea desde el punto de vista intelectual. Nuestras obsesiones están dentro nuestro.

Por otro lado, también hay novela histórica. Ana Miranda casi siempre escribió novela histórica y hay otros escritores, más o menos olvidados, a los que considero buenos, como Rubens Figueiredo, que tiene una literatura intimista y reflexiva. Pero parece que la prensa y el lector no tienen interés en una literatura intimista.

P- ¿Esa búsqueda de tema en el suburbio es una cuestión de mercado?

R- Creo que sí. Inclusive, parte de esa generación viene de la publicidad. Yo me involucré en una polémica sobre eso junto con Bernardo Carvalho. Bernardo tampoco se encuadra en esa literatura de la que hablé. Él tiene su mundo, que es el mundo de las persecuciones, de las tramas un poco diabólicas.

Hay muchos otros escritores, hay una gran variedad de lenguajes. Pero es siempre un problema escribir después de Clarice [Lispector] y de Guimarães Rosa. Esos grandes fantasmas del pasado.

P- ¿Y, entonces?

R- Entonces, en mi caso, publico muy poco. Fue la manera que encontré para homenajear a los grandes escritores brasileños. No es posible escribir tanto, tal vez sea posible escribir algo que esté muy adentro de tu vida, que te toque realmente, pero escribir por escribir y publicar cualquier cosa... Creo que también uno tiene que tener coraje de no publicar.

P- Mirando su biblioteca no se puede dejar de percibir un buen número de textos de autores hispanoamericanos en versión original. ¿Quería que hablase un poco sobre su relación con esta literatura.

R- A la literatura hispanoamericana la descubrí en la Universidad de San Pablo cuando frecuenté algunos cursos de la Facultad de Letras y tuve dos grandes profesores que me estimularon mucho a leer, a conocer literatura hispanoamericana: Irlemar Chiampi y Davi Arriguici. Con ellos descubrí un mundo. Leí de un modo apasionado, por lo menos los grandes escritores hispanoamericanos, desde los más conocidos en ese momento, como María Luisa Bombal, hasta Felisberto Hernández, Macedonio Fernández, los escritores de literatura fantástica del Río de La Plata. Después, Roberto Arlt y, claro, Bioy Casares y Borges, Donoso, Carpentier.

P- Lezama ¿no?

R- Lezama fue una obsesión. Me acuerdo que pené para leer *Paradiso* en español, pero era casi un desafío para mí porque Borges, desde el punto de vista de la sintaxis, no es difícil pero Lezama... *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante también fue un libro complicado. Pasé la década del setenta leyendo a esos hispanoamericanos. Por la USP leí el *Martín Fierro*, por ejemplo. Irlemar conoce mucho Carpentier y Carpentier me interesaba a causa de la Amazonia y también me gustaba mucho el Vargas Llosa de esa época.

P- Para seguir tangencialmente con el tema de la lectura. ¿Qué es lo que lo llevó a traducir a Flaubert y hasta qué punto se relacionan, para usted, la tarea del traductor y la tarea del escritor?

R- Veo la traducción como una recreación, la traducción nunca es una transposición directa del original. Traducir demanda la invención, los insights, las intuiciones. Yo comencé traduciendo *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob y ahora estoy terminando la traducción de los *Tres cuentos* con Samuel Titan Junior. Él escribió una tesis sobre los *Tres cuentos* y cuando una vez hablé en la USP sobre la deuda que tenía con «Un corazón simple» me propuso traducirlo. En ese momento dije que sí; después percibí la dificultad del orientalismo, del preciosismo de Flaubert, del preciosismo del vocabulario, de la construcción sintáctica, pero enfrentamos el desafío y vamos a publicarlo ahora.

P- Hace algún tiempo usted afirmó que no existe literatura sin memoria y que lo que le interesa es la experiencia de la memoria en tanto lenguaje. ¿Podría ampliar esas observaciones?

R- Lo que más me interesa es la literatura que trabaja de alguna forma con la memoria. No la memoria

en tanto recuerdo cristalizado del pasado sino la memoria que se proyecta en el presente, es decir, que viene del pasado y repercute en el presente; es un poco la memoria involuntaria de Proust. Podría decir, como Borges, que «el olvido es una de las formas de la memoria». Clarice también decía «sólo puedo escribir sobre aquello que no recuerdo». Exactamente aquello que uno no recuerda con nitidez es lo que impulsa esa memoria guardada, que se esconde, esa memoria oculta. A veces un recuerdo, una escena del pasado, puede ser un estopín para algo que uno va a escribir. Alguna escena perdida por ahí o algún trauma del pasado. A partir de determinado momento eso despierta una pulsión y es a partir de esas pulsiones que también se construye, el imaginario se alimenta de eso. En el límite, la memoria y la imaginación son casi hermanas siamesas, trabajan con mucha complicidad. A partir de determinado momento, uno deja de saber cuál es la frontera entre la memoria y la imaginación.

P- En *Relato de un cierto Oriente* Dörner cuenta que hay un momento en que percibe que los relatos de vida del padre de la narradora son «transcripciones adulteradas de las Mil y una noches». ¿Esa frase encierra una clave de lectura para la relación entre memoria y ficción que sus novelas postulan?

R- Sí, porque está relacionada con esa dualidad, con esa ambigüedad entre la verdad y la mentira. Lo que es contado, lo que es narrado, también pasa por el filtro de la memoria y de la imaginación. Las historias de ese narrador, de ese viejo narrador, remiten, de alguna manera, al narrador de Benjamin. Es un poco esa voz que viaja en el tiempo y en el espacio, que viene de muy lejos, que tiene algo para contar, sólo que cuando cuenta, cuando narra, ya es una voz, una transfiguración de la experiencia vivida. La ambigüedad exactamente está en el momento en que deja de ser veraz y se vuelve, o una invención de quien está contando, o una alusión al libro de *Las mil y una noches* que es nuevamente una invención.

P- En esta misma novela, la narradora alude a la creencia de su hermano acerca de que «la distancia es un antídoto contra lo real y contra el mundo visible». Es una observación bastante sugestiva en un libro que se regodea en la intensidad de lo visible. ¿Es acertado pensar que, al contrario de lo que cree el personaje, el libro postula que para que lo visible adquiere toda su intensidad es necesaria la distancia?

R- La narradora vuelve después de una experiencia traumática de su vida, de una internación y eso está relacionado con su pasado. Creo que la distancia fue primero importante para que ella viese su infancia y su juventud desde lejos, tanto es así que su vuelta es la vuelta del visitante. El distanciamiento es un distanciamiento temporal y un distanciamiento de la memoria. Sólo es posible volver después de mucho tiempo. La vuelta sólo se da a través de la memoria y no del reconocimiento factual de algo que haya sucedido.

Manaos aparece en esa novela de un modo muy lateral porque se menciona y se describe muy poco de la ciudad. Pienso que le di mucho énfasis a la propia

casa, al espacio de la casa y al modo como esa casa va desmoronándose simbólicamente. Lo que no sucede en la otra novela [*Dos hermanos*] que es más espacial. Desde el punto de vista novelístico tiene un aspecto más anclado en la literatura realista del siglo XIX y, tal vez por eso, haya tenido muchos más lectores. Porque *Relato* ofrece cierta dificultad de lectura: el cambio de voces, del foco narrativo y de los propios estados de alma que se van produciendo, como si fuese una especie de *Rashomon*, de varias versiones del mismo episodio. Mientras que *Dos hermanos* tiene, no diría una linealidad, porque no es lineal sino una perspectiva narrativa que está más cerca de la novela tradicional y eso fue una exigencia del propio tema. No escribí para eso, el tema impuso una forma, y el narrador, también. La cuestión del narrador es central en la novela, intenté varias veces en tercera persona y no resultaba, no encontraba el grado de inserción que quería darle al narrador en relación a la familia. Entonces, la forma que encontré fue ese narrador que en un comienzo parece que está distanciado pero que de a poco va entrando en la vida familiar, introyectándose en la historia de una forma más latente.

P- *Relato es un libro que linda con la poesía y me parece muy interesante ese juego entre una prosa muy tensionada hacia lo poético y esa oralidad narrativizada. Pensaba en qué lo había llevado, al final del libro, a explicitar que se trataba de una narradora que decide darles su voz a los otros narradores.*

R- Tal vez una cierta herencia aristotélica de querer explicar las cosas, tal vez sea mi defecto, la herencia de la teoría literaria que viene mucho de la *Poética* de Aristóteles. Esa es una autocrítica sincera pero yo sabía que podía excluirlo, que estaba sobrentendido a lo largo de la narración pero, por alguna razón, que es muy profunda en mí, algo así como una tentativa de decir: no, está sucediendo eso y al final ella reunió eso, esas voces para escribirle una carta al hermano distante.

P- *¿No estaría relacionado con su rechazo a que se rotule su literatura como literatura de inmigración, ya que ella habla acerca de su dificultad de trabajar con los diferentes acentos y las diferentes modulaciones de la lengua y opta por una sola lengua?*

R- Sí, también puede ser, de forma inconsciente. Porque pareciera que uno tiene que encuadrarse, que encajarse, en una literatura hispánica, o de inmigración o afroamericana. A mí eso no me gusta mucho. Algún que otro crítico habló de literatura de inmigración pero yo no pienso que ni mi literatura, ni la de Raduan Nassar, ni la de Moacyr Scliar sean literatura de inmigración. Hay algo de aquella cultura, una herencia de aquella cultura pero la perspectiva ya es otra. Ahora, es más fácil llamarla literatura de inmigrantes, es más fácil porque se eluden otras complejidades que existen en la narrativa. Por ejemplo, en *Dos hermanos* el trauma del hijo no es la ida al Líbano sino la elección de la madre, que es un tema de *Las mil y una noches*, bueno, que es un tema universal.

En el caso de la inmigración árabe me parece que la cuestión del Otro es más fuerte porque es algo que

viene de Oriente y ahí el lado exótico y, a veces inclusive estereotipado, actúa con más fuerza. En el norte o nordeste las personas no preguntan demasiado por el origen, ése no es un tema pero aquí en San Pablo cuando llegué era una pregunta corriente ¿quién era tu abuela? ¿de dónde vino? Aquí parece que fue una preocupación porque es una ciudad de muchos inmigrantes.

P- *En una entrevista usted hizo referencia a la importancia del chisme en una ciudad como Manaus y, tanto en Relato como en Dos hermanos, hay secretos, hay secretos de filiación, y en ambas, los secretos se rondan aunque no lleguen necesariamente a develarse, como sucede con los chismes. ¿Hasta qué punto, entonces, se puede hablar de oralidad –o, incluso del chisme– como un mecanismo que se pone en juego en la factura de sus novelas?*

R- Es un poco «le ouï-dire», como dicen los franceses, el oír decir. Las ciudades amazónicas conservan mucho la tradición indígena de oralidad. Inmediatamente las historias pasan de uno a otro. En realidad, a veces, los secretos ni siquiera son revelados sino que son inventados como una forma de revelación posible, y es casi una transgresión oral de aquello que está escondido pero que se inventa para que se conozca. Octavio Paz decía que la provincia es una especie de teatro, donde todos se muestran en el escenario; las historias son conocidas, a veces, las historias más terribles, más indiscretas, y eso resulta interesante para la literatura. La novela es un poco esa bola de billar, es un juego de billar, una bola baja a la otra que baja a la tercera, que vuelve a la primera; existe siempre un movimiento conflictivo de ideas, de personajes y situaciones, es un trenzado de acontecimientos y creo que eso es importante porque en la metrópolis las historias se diluyen mucho y, en ese sentido, la experiencia se volvió muy mala porque las personas se ven menos, conversan menos, saben menos de la vida de los otros. Es decir, para mí una ciudad más chica es como si fuese un análisis colectivo en el escenario. Es el análisis de la tribu y en ese análisis colectivo terminamos conociendo a los locos de la tribu y lo que le interesa al escritor son los locos de la tribu, mucho más que los que se adaptan y que los convencionales. Mi infancia estuvo poblada de esos locos, de esas taras, de esas obsesiones, incluso en mi familia y en el vecindario. Para quien escribe, cuanto menos anonimato, mejor, y mi propia infancia y juventud tuvieron algo de aventura. Porque aquí en San Pablo la juventud se confina, la clase media dejó de tener esa experiencia, tal vez de ahí provengan esos textos que van a buscarla en el suburbio. Borges hablaba de una nostalgia de la aventura, que él encontró en los libros. Hoy el tema está muy malo, porque la experiencia está mala.

P- *Entonces, ¿es posible escribir en San Pablo?*

R- Sí, es posible porque para muchos la experiencia está viva. Ahora, ¿dónde están? Hay que trabajar con ese pasaje de la experiencia al lenguaje, que es el gran enigma de la literatura.

**Relato de um certo Oriente* fue editada por la Companhia das Letras en 1989 y la misma editorial publicó *Dois irmãos* en el 2000.

La editorial madrileña Akal publicó en el 2002 *Relato de un cierto Oriente* y al año siguiente *Dos hermanos*.

Traducción del portugués: Adriana Kanzepolsky

dos tiempos (relato)

MILTON HATOUM

La encontré por casualidad la noche de un sábado.

Yo había acabado de llegar a la ciudad, quería darle una sorpresa al tío Ranulfo. Su casa, cerrada; me imaginé que estaría viajando y me alojé en una pensión cerca del puerto. Cené en el *Sereia do rio* y, mientras comía, recordé la voz ansiosa del tío Ran antes de sus breves viajes de trabajo. Salí de la zona portuaria, caminando lentamente hasta las calles oscuras de una manzana antigua. Había farolitos y velas en los alféizares de las ventanas abiertas, en los estantes y mesas de las salas invadidas por la mirada, en la ventana de aquella casa donde demoré en reconocer el rostro de una vieja vecina y ex alumna del conservatorio. Aiana salió del caserón y en la vereda preguntó: «¿No te acuerdas de ella, de Tarazibula Steinway?»

Yo tenía unos catorce años y vivía en la casa de mi tío. Lo quería. Un solterón torpe, que me llevaba a pescar en el brazo del Cambixe. Con él fui por primera vez al «Varandas da Eva» y a otros balnearios nocturnos. No se enojaba cuando me veía sin uniforme, haciéndome la rabona; pero en las noches de farra en su cuarto, cuando me sorprendía atento a la cerradura, el tío Ran me expulsaba a los gritos. Al día siguiente me palmeaba el hombro, se ría sin gracia, se iba.

Era alto y desgarbado, a veces se disculpaba por ser confuso, por no saber poner orden en sus cosas ni arreglar la casa. No sé si le gustaba la vida de solterón, creo que no quería a nadie a su lado. En nuestra casa era raro sentarse a la mesa en medio de tanto desorden. Comíamos en el *Sereia do rio* que, además de barato, tenía un balcón que daba a la bahía y a la selva. Cuando volvía de sus viajes misteriosos me traía regalos envueltos con descuido en papel de panadería. Nunca supe por qué viajaba tanto. Un viernes incierto decía de sopetón: «Embarco a la nochecita, pero de aquí a dos días estamos juntos». No quería que lo acompañase al puerto; las despedidas solemnes traen mala suerte, bromeaba.

Veía a mi tío sosteniendo una bolsa de lona y pensaba que nunca más volvería. Pensaba en eso, incluso en su presencia; en verdad, tenía miedo de que se fuese para siempre. Cuando me veía triste y callado, queriendo saber el motivo de tanto silencio, yo mentía: mi cabeza iba a arder de tanto dolor, un dolor allá en el fondo. El tío Ran no entendía por qué me negaba a ir al médico. Entonces, un lunes, me llevó al conservatorio. Se quedó observando las ventanas cerradas del piso superior. Después dijo: «Entra y habla con la profesora. Quién sabe si las clases de canto no te curan la jaqueca».

Con mi voz indecisa, saliendo de la infancia, comencé a aprender canto con Tarazibula S. Boanerges. En mi ciudad ella era la protagonista del canto y del piano. Yo me impresionaba con su rostro lleno de puntitos negros, que eran una amenaza de barba. Las piernas eran peludas como los brazos, pero la voz, de inflexión melódica, me hacía olvidar todo. La sonrisa bonachona y una generosidad extrema participaban de esa magia. Por sobre todo, era profesora y, para nosotros, una artista. «Aprendí tanto con doña Steinway», dijo Aiana, intentando encender una vela.

Doña Steinway, porque sólo ella tenía uno de esos pianos en buen estado. El otro pertenecía al teatro, pero además de desafinado, era un nido de polillas y cucarachas. Partituras y libros de música llenaban el estante de la sala; en la mesa ratona, una flauta indígena, que ella sopló una única vez, y murmuró, como si estuviese sola: «Nuestra disonancia ancestral».

Enseñaba día y noche, tal vez soñase con sonidos. Los niños tecleaban las primeras notas, años después interpretaban un «chorinho» de Nazareth; algún día, uno u otro llegaría a tocar una sonata de Schubert o de Beethoven. Bach, no. El más difícil, el casi imposible, el que pide todo de un artista, el cuerpo, el alma, ambos concentrados ocho o diez horas por día a lo largo de una vida, todo, toda su fuerza interior y física, Bach, por ejemplo, sólo ella. Y nunca en público, sólo para nosotros, casi a escondidas, al atardecer, cuando se disculpaba por las notas equivocadas o por salirse del ritmo, deslices que no percibíamos, no podíamos.

La primera clase sondeó mi voz. Tocaba una tecla y me pedía la nota correspondiente. Otra más aguda, y yo perdía la voz, la voz abandonaba mi cuerpo. Una nota más grave, yo gruñía. Ella no se desalentó y tuvo paciencia: «No hace falta que te desgañites, canta al natural, como si estuvieses hablando». Tal vez quisiese descubrir en mí un gran tenor, pero mi voz, mi cuerpo, claudicaba. «El sonido ya está volviéndose más puro, más claro»,

mintió. «La potencia vendrá con el tiempo». Cantó un *lied* sombrío, no me acuerdo cuál, y me consoló: «Tienes que darle tiempo al tiempo».

Aquella tarde me di cuenta: soy incapaz para el canto. Dona Steinway ya debía saber que su alumno no era ninguna promesa. Aunque fuese al otro hemisferio: nada. Una nulidad, voz para charla, grito o rezongo, nunca para el canto. Incluso así, ella estimulaba a su único alumno, el único varón. «Ya eres un tenorino talentoso, bromeaba cuando oía mis agudos alarmantes. Las niñas y las pianistas veteranas se aburrían; muchas frecuentaban el conservatorio por obligación o para matar el tiempo. Varias alumnas cuchicheaban en los corredores y, lo que era peor, cuchicheaban cuando la profesora pedía silencio, las manos y los labios temblando, mientras la mirada reprendía a las charlatanas.

Una tarde, la madre de una alumna interrumpió bruscamente la clase queriendo saber el desempeño de la hija; su sueño era ver a la hija virtuosa dar un recital en el teatro Amazonas. Pagó el doble del precio de las clases, dejó billetes grandes sobre el teclado y se fue sin esperar el vuelto. Doña Steinway se quedó paralizada, muda. Sentí su aliento caliente, vi sus puños cerrados, el cuerpo que jadeaba y crecía. Sacó los billetes, los tiró en la mesa de la flauta. Se sentó lentamente en la banquetta y sus manos retomaron el «chorinho».

Durante el último año de mis estudios de canto, ya no me inquietaba tanto con la ausencia del tío Ran. La mañana de un sábado, cuando él estaba viajando, fui a presenciar los ejercicios de Aiana en el conservatorio. No encontré a mi amiga en la sala; oí pasos en la escalera y cuando la profesora surgió parecía otra; usaba un vestido escotado, aros y collar; los labios rojos y el olor a perfume daban la impresión de que la noche la esperaba. Iba a despedirme pero ella me abrazó y me besó como si no me viese desde hacía mucho tiempo. Me dijo que tocaría algunos estudios y preludios de Chopin. En los intervalos se secaba el rostro, se concentraba e interpretaba con placer lo que durante la semana martirizaba a las alumnas. Sentado cerca de ella, admiraba los movimientos ágiles y firmes de sus manos, que tocaban sólo para mí. Cuando terminó, cubrió el teclado con una tira de fieltro, y me miró demoradamente antes de decir: «Conocí a tu madre, una de las primeras alumnas. Estudió seis años, y le gustaban los Preludios...». La profesora sabía que yo era huérfano, pero nunca había mencionado el nombre de mi madre. Nos quedamos en silencio durante algunos segundos; ella se levantó, me acompañó hasta el portón, hizo una pregunta como si fuese una despedida: «¿Ese tío que tienes, te cuida bien?»

Poco tiempo después, cuando pensaba dejar la ciudad, fui con el tío Ran al teatro, donde doña Steinway daría un recital. Insistí en llegar temprano, quería encontrar lugar en la primera fila, pegado al escenario. El teatro estaría lleno de gente y yo estaba empeñado en que la profesora notase mi presencia. Cuando entramos en la sala, había sólo cinco personas. Aiana, sola en la primera fila, nos llamó. El tío Ran señalaba el nombre de los músicos, poetas y dramaturgos europeos: los artistas más famosos del mundo estaban allí, en los frisos de yeso en forma de lira, percutidos y empolvados. Varias lámparas de las arañas, quemadas; los camarotes, sucios, y la pintura del telón parecía arrugada. Sentado, observé con tranquilidad el motivo de la pintura: ninfas gordas acostadas en conchas que flotaban en el encuentro de las aguas. Doña Steinway demoraba, esperando tal vez la presencia de los invitados. Lentamente la sala fue oscureciéndose, y sólo la pintura se destacaba, iluminada, suelta en el espacio. El calor aumentaba, todo parecía parado, yo me estiré en el asiento y me dejé llevar por aquellas conchas con seres mitológicos; poco a poco me distancié de aquel lugar. Los dos ríos iluminados parecían chorrear de la pintura e inundar la sala silenciosa y sombría, cubrir todo de agua, hasta la araña gigantesca y la bóveda del techo, donde la torre parisiense y las alegorías alrededor parecían grandezas de otro mundo. Un ruido me despertó. A mi lado, Aiana rezongaba al ver la sala casi vacía. Cuando el telón se levantó, el piano negro del conservatorio apareció en el centro del escenario. Después ella entró, se acercó a la platea, fue aplaudida con entusiasmo. De la primera fila podía ver el rostro en éxtasis de la pianista, la alegría no contenida, como si fuese una gran noche...

Después del recital fuimos a hablar con ella. No parecía decepcionada. «Este teatro es demasiado grande para un recital de Schubert. —Le hizo un guiño a mi tío—. Hoy en día, una platea de veinte personas es una multitud. ¿Tu sobrino va a seguir aprendiendo canto?»

Todavía volví algunas veces al conservatorio y, unos meses después del recital, partí.

Lejos de allí, cada vez más lejos, al oír una sonata de Schubert, un «chorinho» de Nazareth o las «Bachianas Brasileiras», me acordaba de ella. De sus dedos largos, de su rostro sudado, tenso o radiante, todo el cuerpo atento, tocando para la pequeña platea. Doña Steinway no buscaba la notoriedad. Enseñaba. Y sabía escuchar.

Pensaba en eso cuando Aiana, vela en mano, me tiró del brazo y me condujo a la escalera de hierro. Sin saber por qué, dudé en entrar. Pude ver una parte de la sala espaciosa, clareada por lamparitas, llena de gente bien vestida. Un olor raro, perfume y flores, se mezclaba al vaho caliente de la noche. Una faja de tela verde, con palabras doradas, de luto, cubría libros y partituras; cerca de la pared, ex alumnas cuchicheaban, madres e hijas, juntas.

Cuando entré, vi un hombre viejo y triste, curvado sobre el rostro de la mujer acostada, quieta, las manos cruzadas. Me pegué un susto, intenté pronunciar su nombre pero enmudecí. El tío Ran parecía otro, tan diferente, quieto allí de pie, las manos metidas en el pelo de la profesora.

Casi no vi su rostro, escondido por otro, el de mi tío. Pero vi, observé, sentí sus manos que tanto pulsaran el teclado, ahora silencioso, ahora cerrado quién sabe hasta cuando.

Traducción del portugués: Adriana Kanzepolsky

MODERNISMO RE-VISITADO: LA CAJA MODERNISTA.

POR JORGE SCHWARTZ

LA SEMANA. ¿Por qué São Paulo?

Se hace necesario comprender al modernismo dentro de sus causas materiales y fecundantes enraizadas en el parque industrial de São Paulo, dentro de sus compromisos de clase en el período áureo-burgués de la primera valorización del café, en fin, comprenderlo dentro de la aguda divisoria de aguas que fue la Antropofagia en los preanuncios del temblor mundial de *Wall-Street*. El modernismo es un diagrama de la suba del café, de su caída y de la revolución brasileña.¹

Es así que Oswald (y no Óswald) define, en 1944, y en su típico estilo de impactante síntesis, las razones del ascenso y caída del modernismo en São Paulo. Sin embargo, imagino que la riqueza económica no está necesariamente ligada a la producción de una elite cultural, como sucedió en el caso de São Paulo, y que no toda elite cultural tiene una relación inherente con la abundancia económica (veamos sino el caso de la vanguardia rioplatense, o la patética falta de recursos de artistas como Van Gogh, Gauguin, Douanier Rousseau). Por otro lado, es cierto que sin recursos difícilmente se construye la así denominada «alta cultura». En este sentido, en un período en que no existía el patrocinio empresarial o institucional para el desarrollo de las artes, éste todavía se basaba en la tradición renacentista del mecenazgo. Sin el espíritu filantrópico de los industriales liberales pertenecientes a la elite paulista, como Freitas Valle, Paulo Prado (quien fue el gran patrocinador de la Semana, además del de las diversas visitas de Blaise Cendrars a São Paulo), d. Olívia Guedes Penteado, difícilmente hubiéramos tenido un evento cultural del porte de la Semana. El mismo fenómeno puede extenderse a la literatura cuando aún no existía el fenómeno del mercado editorial tal como es concebido hoy. La mayor parte de los escritores costeara sus propios libros, y aquellos que poseían más recursos, como en el caso de Oswald de Andrade, se permitían incluso el lujo de imprimir *Pau Brasil* en París, en la editorial Au Sans Pareil. Esto no es una veleidad sino que se remonta a una tradición del siglo XIX, cuando autores como Machado de Assis o José de Alencar tenían sus novelas impresas en Francia por la editorial Garnier. En el caso de las importantes revistas de vanguardia, en general se trató de emprendimientos grupales, resultado de la contribución espontánea de los

participantes; nunca se contó con suscripciones como medio de sobrevivencia editorial.² De todos modos, el argumento de los recursos económicos tampoco es suficiente para explicar el fenómeno de la Semana del 22. En este sentido, es una coincidencia, o una felicidad, que los cuatro mayores íconos de la modernidad en el Brasil hayan nacido en el Estado de São Paulo: Mário y Oswald de Andrade, Anita Malfatti y Tarsila do Amaral.

El fenómeno modernista, aunque eminentemente paulista en sus raíces, no es **exclusivo** de los paulistas: debemos tener en cuenta la presencia de Raul Bopp, que era riograndense, de Di Cavalcanti y de Manuel Bandeira, cariocas. Y esto por no hablar de presencias extranjeras como las de Víctor Brecheret, Gregori Warchavchik y posteriormente Lasar Segall. Se trata de un proceso semejante al de las vanguardias históricas con sede en París y Berlín, fenómenos esencialmente cosmopolitas: ¿cuántos eran franceses? Picasso era español, Chagall era ruso, Brancusi era rumano, Cendrars era suizo; ¿cuántos eran alemanes? Kandinsky y Segall eran rusos, Paul Klee suizo, Oscar Kokoshka vienense y el propio Marinetti había nacido en Alejandría. Todos ellos viviendo en aquellos enormes laboratorios de las vanguardias parisinas y berlinesas. Sin duda, São Paulo ofreció las condiciones ideales para que los proyectos madurasen. El desarrollo industrial aliado a la alta del café y el crecimiento demográfico, fruto del gran flujo inmigratorio, fueron el humus de ese caldo de cultura que fue la paulicea de los años 20. El primer censo demográfico nacional, de 1871, revela un Río de Janeiro con 275.000 habitantes, contrapuestos a los 31.385 de São Paulo. Treinta años más tarde, en 1900, São Paulo tiene casi el mismo número de habitantes que la capital fluminense, doblándolo a casi 580.000 habitantes en 1920, período en el que comienzan a germinar los ideales de la Semana. (Hoy, en poco más de un siglo, el Municipio de São Paulo supera ya los 10 millones de habitantes...). En 1900 se inaugura la primera línea de tranvía eléctrico y el Molino Matarazzo. El café en permanente ascenso.

LA SEMANA EN UNA CAJA

La idea de encapsular íconos del modernismo brasileño, y no sólo paulista, surgió inspirado en la necesidad de hacer llegar al gran público pequeñas joyas que hoy forman parte de colecciones de obras raras o de bibliotecas exclusivas; sólo a disposición, en la mejor de las hipótesis, de algunos afortunados con suficiente poder adquisitivo para poseer estas obras o

documentos originales. Una *Caja* encierra siempre un enigma. Se abre la *Caja Modernista* y el enigma inicial se traslada y se multiplica por y entre los objetos que contiene. ¿Cómo elegirlos? Es sabido que toda elección supone una pérdida, pero también la ganancia de nuevos sentidos que son dados por la continuidad de los objetos seleccionados puestos en circulación. La obligación de la elección condujo mi fantasía a los procesos selectivos de los gabinetes de curiosidades renacentistas (*Wunderkammern*), a la taxonomía de los museos y a la propia tradición de las *Cajas* como pequeñas obras de arte: de las pioneras *boîtes-en-valise* de Marcel Duchamp—que elevaron el facsímil y la producción en serie al status de obra de arte— al *box art* de Joseph Cornell, que creó universos concentrados en las innumerables *Cajas* construidas en su casa de *Utopia Parkway*, de donde prácticamente este artista nunca salió. Entre nosotros, la *Caixa Preta*, compuesta de poemas-objetos de Julio Plaza y de Augusto de Campos (1975) y la más reciente *Caixa Surrealista* de Andréa Draher, como la creativa «Caixa-catálogo» de la exposición que ocurrió en el Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de Río de Janeiro (agosto-octubre 2001). Las inclusiones serán explicadas y presentadas brevemente, pero me gustaría mencionar las exclusiones, o sea aquello que podría haber sido incluido en una *Caja* con más cajones, más compartimientos o desdoblamientos, o aquello que podría componer una *Segunda Caja Modernista*: fue difícil haber sido obligado a excluir un ejemplar de la bellísima revista *Klaxon*, obra prima del *design*, y que en el 22 inauguró la fantástica serie de revistas dedicadas al modernismo en el Brasil.

De los libros hoy *in absentia*, hay varios que también podrían haber sido elegidos en formato facsimilar: de Antônio de Alcântara Machado, *Pathé-Baby*, por la formidable sintaxis cinematográfica unida a las imágenes que acompañan los poemas, y *Cobra Norato* o *Urucungo*, de Raul Bopp, son otras dos joyas bibliográficas del período. ¿Por qué no *Macunaíma*, incluyendo las ilustraciones prácticamente aún inéditas de Pedro Nava? Un libro que dialoga directamente con *Pau Brasil* de Oswald es *Feuilles de Route*, de Blaise Cendrars, con tapa de Tarsila y que merecería una publicación acompañada de sus poemas traducidos al portugués. Una de las razones de la exclusión fue el hecho de que ya existen obras publicadas en formato facsimilar (como en los casos de la revista *Klaxon* y de la novela de Alcântara Machado, *Pathé Baby*). Considerando este criterio de selección, y en la medida en que fueron elegidas obras absolutamente consagradas, podría existir la idea de que en la *Caja* el Modernismo no está siendo discutido sino sólo entronizado. De alguna manera, eso corresponde a la verdad, pero ¿por qué no volver accesibles documentos rarísimos, como el bellissimo catálogo de la primera exposición de Tarsila en la Galerie Percier de París en 1926, o recolocar en circulación para el gran público obras fundacionales como *Pau Brasil* o *Paulicéia Desvairada*? De esta última, por increíble que parezca, no poseemos hasta hoy una sola edición en formato de libro aislado, sino que la misma aparece sólo aglutinada dentro de las *Poesías reunidas* o las *Poesías Completas*. Sea como sea, sólo la edición

facsimilar es capaz de recuperar la aureola perdida del período, en esta suerte de haga-de-cuenta editorial. Hay un gusto por el redescubrimiento al hojear estas ediciones. Por primera vez tenemos el acceso a *Pau Brasil* de Oswald con las impecables réplicas de las ilustraciones de Tarsila, comenzando por la tapa, y el acceso a la tipografía diferenciada del período vanguardista, en formato original. Lo mismo con *Paulicéia*, cuyos rombos a colores representan una de las tapas más bellas de la rica bibliografía modernista (como ya afirmara el gran bibliófilo José Mindlin), probablemente diseñada por Guilherme de Almeida.

Sobre las particularidades de la confección de este objeto, que significó investigar y seleccionar obras provenientes de los más diversos acervos, me gustaría aportar algunas particularidades técnicas. Teniendo en cuenta que se trata de forjar documentos fieles y prácticamente idénticos a las primeras ediciones, los cuidados con la reproducción de los colores son redoblados, ya que hay un compromiso editorial con las obras originales. Sin embargo, por mejor conservados que estén, vale preguntarse si estos elementos originales no presentan alteraciones cromáticas debido al pasaje natural del tiempo. Conjeturas, obstinación, tiempo y recursos para imprimir y reimprimir, fueron condiciones *sine qua non* para llegar a la calidad final deseada. Sólo a título de ejemplo, fue realizada una visita al Museu de Arte Contemporáneo (MAC) da la Universidad de São Paulo, junto a Isabel Carballo, responsable por la calidad cromática de las reproducciones, munidos de siete catálogos diferentes para cotejar con la pintura original de *A Negra* de Tarsila; descubrimos en esa oportunidad que ninguna de las reproducciones era fiel a la obra original, pasando por las tonalidades más diversas. Proceso semejante ocurrió con los amarillos de *A Boba* de Anita Malfatti y los verdes de *Bananal* de Lasar Segall.

Aprovechando esta presentación sobre la *Caja*, la investigación reveló particularidades realmente sorprendentes. La mayor de las mismas fue la cuestión de la tapa de *Pau Brasil*. Para quien no conoce el libro, la tendencia inmediata es reproducir la tapa adoptando el formato tradicional de la bandera brasileña: horizontal, con la leyenda del texto también posicionada horizontalmente. Sólo que el libro, al abrirlo, revela tener formato vertical. Mis primeros conocimientos de esta obra tenían a la palabra *Pau Brasil* de la tapa escrita de abajo para arriba y de derecha a izquierda. Esta solución siempre me pareció muy extraña, y más que extraña incómoda, pues la misma contradice nuestro sistema de escritura—propio de las lenguas occidentales— y así atribuía esta peculiaridad al espíritu vanguardista oswald-tarsiliano. Sólo que al cotejar con otros volúmenes para verificar justamente la cuestión del color, descubrí un ejemplar con el título escrito de arriba para abajo, y de izquierda a derecha, de acuerdo a la norma de nuestra escritura. Pensé primero que había habido dos ediciones, pero no, se trata exactamente de la misma edición con una variante. Todo indica que en un primer momento fue impresa la versión con la palabra de abajo para arriba y, al darse cuenta de que se trataba de un error, fue girado el disco con las dos palabras, de forma tal que se redireccionase la lectura. La cuestión es que

las primeras tapas impresas no sólo no fueron descartadas, sino que fueron incluso aprovechadas. Esto explica la existencia de dos tapas diferentes para la misma edición y tantas reproducciones en libro en tres formatos diferenciados. Como no quise perpetuar lo que considero un error de producción gráfica, opté por la tapa que hoy vemos reproducida en la *Caja*.³

Así como descubrimos variantes textuales, reproducimos variantes de imágenes, reveladoras de una arqueología y de procedimientos de composición. Aproveché, en la producción las tarjetas postales, para incluir esbozos de algunas pinturas; el descubrimiento de los esbozos fue inclusive uno de los criterios para la inclusión de ciertas obras en detrimento de otras. El caso más feliz fue el de *A Negra*; no sólo por haber podido reproducir la pintura original junto a tres esbozos previos, sino también por incluir, de remate, la tapa de *Feuilles de route*, de Blaise Cendrars, que presenta un feliz dibujo del clásico cuadro de 1923 de Tarsila. A título de información, esta tarjeta postal en formato de acordeón implicó obtener materiales pertenecientes a cinco acervos diferentes. Debo mencionar en este aspecto el trabajo de investigación desarrollado por Gênese Andrade, asistente del proyecto. Sobre la estructura y composición de la *Caja*, proyectada por el *designer* César Hirata, el feliz formato tríptico aglutinador de 32 objetos obedece a un sentido cronológico de lectura. De izquierda a derecha: comienza por el 22, a través de uno de los tres programas de la semana, el de la noche del 15 de febrero (son tres noches en total, referentes a los días 13-15 & 17 respectivamente). A través de la parte interna de este documento descubrimos que la *Semana* fue considerada un FESTIVAL; sí, los programas decían, respectivamente, PRIMERO, SEGUNDO Y TERCER FESTIVAL. El dactiloscrito del acervo de Paulo Prado, con timbre del Automóvil Club de São Paulo, es el único documento totalmente inédito de la *Caja*. El dactiloscrito registra la primera noche programada para el día 11; ésto indica que hubo una modificación en la agenda final de la *Semana*. Y también el catálogo de la Exposición de la *Semana* del 22, que por primera vez está llegando de esta forma al público (ambos documentos, hoy en el Instituto de Estudios Brasileños, pertenecen al acervo de Anita Malfatti). Tomamos conocimiento ahora, y gracias a este documento facsimilar, de las 64 obras expuestas en la ocasión. Las ilustraciones de las dos tapas, aunque no estén firmadas, son de autoría de Di Cavalcanti. En el medio del tríptico están insertos los dos libros mencionados, *Paulicéia Desvairada* y *Pau Brasil*, de 1922 y de 1925 respectivamente, y en la hoja final figuran, por un lado, el raro catálogo de la exposición de Tarsila en París, de 1926 y por otro, el primer número de la *Revista de Antropofagia*, de 1929, dirigida por Antônio de Alcântara Machado y que incluye el famoso «Manifesto Antropófago» así como también un esbozo del *Abaporu* de Tarsila.⁴ Esta revista prácticamente cierra con inventiva y espíritu aguerrido, la década heroica del Modernismo. Las 22 tarjetas-postales (más 9 imágenes en tarjetas dobles y en formas de acordeón correspondientes a esbozos e ilustraciones adicionales) así como el importante CD realizado por José Miguel Wisnik y Cacá Machado, no

están necesariamente subordinados a criterios cronológicos.

Además de la secuencia que cubre prácticamente una década, se suman dos criterios importantes: el de la interdisciplinariedad y el de la «desregionalización». Intenté respetar el espíritu de la *Semana*: en el Programa la *literatura* aparece aliada a la *música*; en el Catálogo de la Exposición las otras manifestaciones artísticas: *arquitectura*, *pintura*, *escultura*. No podríamos tener mejor ejemplo de la contaminación del *Esprit Nouveau* (la así denominada Nueva Sensibilidad o Espíritu Moderno) entre las diversas vertientes artísticas, que este efecto de vasos comunicantes en los que un evento complementa al otro. A través del dactiloscrito, descubrimos también que en la última noche Renato Almeida iba a dar la conferencia «A filosofía moderna no Brasil». Las tarjetas postales fueron el artificio editorial para incluir tapas de libros, pinturas, escultura, arquitectura, tapicería, cine y hasta la tapa de la partitura manuscrita de una de las series más famosas de Villa-Lobos, la *Bachiana Brasileira* N° 1, firmada en São Paulo en 1930.

Aunque São Paulo sea una referencia geográfica inevitable como núcleo de la *Semana*, los «ideales paulistas», por el contrario, no fueron exclusivos de São Paulo. En principio, los avasalladores «ismos» europeos que contaminaron y alimentaron durante una década nuestra periferia sudamericana; el manifiesto Futurista de 1909, documento fundador de las vanguardias históricas, por ejemplo, apareció por primera vez en un diario de Bahía y no en São Paulo, pocos meses después de su publicación en *Le Figaro* de París⁵. Manuel Bandeira y Di Cavalcanti, así como Graça Aranha, quien fue uno de los líderes de la *Semana*, vinieron de Río de Janeiro. Carlos Drummond de Andrade, quien llegó a publicar en la *Revista de Antropofagia*, vivió en Belo Horizonte hasta 1934. Esto por no hablar de los «modernismos outros»: el de Río de Janeiro, el de Belo Horizonte, el de Cataguazes, el de Recife... Satélites del satélite. Utilicé, observadas las debidas diferencias, el concepto de «desregionalización» apuntado por Mário de Andrade en su primer prefacio a *Macunaíma*⁶:

Uno de mis intereses fue no desobedecer legendariamente la geografía y la fauna y flora geográficas. De este modo desregionalizaba lo máximo posible la creación, al mismo tiempo que conseguía el mérito de concebir literariamente el Brasil como entidad homogénea un momento étnico nacional y geográfico (sic.)

Teniendo siempre como prioridad el criterio estético, fue posible garantizar en la *Caja*—además de los pesos pesados de la *Paulicéia*—, las presencias del minero Murilo Mendes, de los pernambucanos Cícero Dias y Vicente do Rego Monteiro, de los cariocas Di Cavalcanti y Ronald de Carvalho y del riograndense Raul Bopp. Siguiendo este mismo criterio, los extranjeros no están menos representados: los rusos Lasar Segall y Gregori Warchavchik, el italiano Víctor Brecheret, el suizo John Graz y los húngaros Rodolfo Lustig y Adalberto Kemeny, quienes dirigieron el film

São Paulo: *sinfonia da metrópoli* en 1929. Aún sobre la presencia de los extranjeros, la *Caja* documenta el casi folklórico pasaje de Marinetti por Río de Janeiro a través de un raro registro fotográfico de 1926, oportunidad en que visita una *favela* acompañado de su esposa Benedetta, de Assís Chateaubriand—quien fue probablemente quien lo llevó hasta el morro— así como de otros «socialites» del período presentes en el retrato. Es uno de los momentos en que lo verdaderamente «popular», por así decir, tiene ingreso en la *Caja*. El smoking de Marinetti y los tapados de piel de las mujeres, contrastan violentamente con las vestimentas humildes de los habitantes de la *favela* y con el uniforme de quien probablemente los acompañaría como escolta o guardaespaldas. La influencia del futurismo marinettiano es anterior e indirecta; ya fue mencionada la traducción del famoso manifiesto, a fines de 1909; nunca está de más recordar, sin embargo, que el artículo del diario que saca a Mário de Andrade del anonimato es un controvertido ensayo firmado por Oswald de Andrade, «Meu poeta futurista»: «Bendito este futurismo paulista, que surge compañero de jornada de los que aquí gastan los nervios y el corazón en la lucha brutal, en la lucha americana, bandeirantemente!» termina Oswald, en su polémica reseña sobre *Paulicéia Desvairada*. Nadie mejor que Mário da Silva Brito para retratar la turbulencia provocada por este artículo de Oswald al llamar futurista a Mário quien, en «Prefacio Interessantísimo», que abre *Paulicéia Desvairada*, se defiende afirmando: «No soy futurista (de Marinetti). Ya lo he dicho y lo repito. Tengo puntos de contacto con el futurismo. Oswald de Andrade se equivocó al llamarme futurista. La culpa es mía. Sabía de la existencia del artículo y dejé que saliese»⁸. En aquel momento ser llamado futurista era poco menos que un insulto. Y el pasaje de Marinetti por el Brasil, y especialmente por São Paulo, no estuvo exento de polémica, sino más bien todo lo contrario.

Blaise Cendrars representa la presencia más importante de la primera línea de la vanguardia francesa que tuvimos entre nosotros y aquel que dejó las marcas más indelebles⁹. Conoció a la pareja Tarsiwald en París y fue él quien le abrió las puertas de la vanguardia parisina a la magnífica pareja. El diálogo de Blaise con Tarsila está registrado en el catálogo de la exposición en la Galerie Percier, con los seis poemas sobre São Paulo que ilustran poéticamente las diecisiete obras que Tarsila expuso en aquella ocasión, compuestas entre 1923 y 1926. Una fascinación mutua, ya revelada a través de la tapa del libro de poemas *Feuilles de route* que saldría publicado en 1924 por la editorial Au Sains Pareil, la misma que publicaría *Pau Brasil* al año siguiente. Se trata de dos libros hermanados, que ya han merecido estudios académicos. Cendrars vino tres veces al Brasil, patrocinado por Paulo Prado: en el 24, en el 26 y en los años 27-28. En esta última visita «redescubre» el Brasil a través de los antológicos viajes a Río de Janeiro durante el Carnaval, y a través de la famosa «caravana modernista» a las ciudades históricas de Minas Gerais, cuando el grupo paulista decide revelar el barroco brasileño al amigo Cendrars. La primera edición de *Pau Brasil* permite inclusive la lectura de la

dedicatoria de Oswald: «A Blaise Cendrars, en ocasión del descubrimiento del Brasil», posteriormente eliminada.

Esta lectura de la *Caja* por las oblicuidades de la región, revela el caldo-de-cultura que fue la ciudad de São Paulo de la década del 20. Y los paulistas fundadores de la Semana no podrían estar mejor representados por otra cosa que no fuera la ilustración de Anita, *Grupo de los Cinco*, precisamente datada en 1922: una imagen en la que el ocio placentero de la creación tiene un momento de reposo musical con Anita y Mário al piano, y en la que tanto la actividad como la postura permiten una lectura de los «dos en uno» y de los otros tres que están echados al piso: Oswald y Menotti del Picchia extendidos sobre la alfombra y Tarsila, hecha una Mme. Recamier, entre las almohadas de esta suerte de armonioso salón artístico. La imagen es casi un segundo capítulo del *Perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, diario colectivo pre-modernista, de la *garçonnière* de Oswald de Andrade, redactado pocos años antes¹⁰. El otro icono del modernismo paulista está en la fotografía oficial, en color sepia, de los promotores de la Semana; la ilustración de Anita completa, de algún modo, las presencias femeninas del Modernismo ausentes en la famosa fotografía. El repertorio de este retrato colectivo impresiona por su diversidad: no voy a enumerar la lista de los diecinueve hombres allí presentes; pero allí tienen su presencia garantizada diferentes nombres que pasaron a la historia del Modernismo, tales como poetas, críticos y promotores del evento. Una generación-bisagra, que rompe con una tradición para instaurar otra, con todos los costos que la ruptura con el pasado significó. Por otro lado, una de las mayores dificultades fue encontrar una copia de época de esta fotografía: aunque fue reproducida hasta el cansancio en gran parte de las publicaciones sobre el modernismo, la reproducción de la foto fue encontrada por acaso en un álbum que perteneció a Tarsila y que hoy pertenece a su familia. El programa de la Semana, de la Exposición y estas dos fotografías son pruebas suficientes del carácter programático del proyecto, responsable por la entrada del Brasil a la modernidad.

Y dentro de la mejor tradición de la vanguardia como programa, la *Caja* permite el acceso a tres manifiestos fundacionales. El «Prefácio interessantíssimo», extenso poema de introducción a la *Paulicéia Desvairada*, que aporta una reflexión teórica que sin ninguna duda tiene valor de manifiesto. «Falação», de Oswald de Andrade, es una versión menor del «Manifiesto da Poesia Pau Brasil». Aunque fue publicado en el libro de 1925, el prefacio de Paulo Prado al libro *Pau Brasil* está fechado en mayo de 1924, tres meses antes de que Oswald publicara en el *Correio da Manhã* de Río de Janeiro el conocido manifiesto, de donde podemos inferir que estos textos, responsables por aquello que Paulo Prado denominó «primer esfuerzo organizado para la liberación del verso brasileño»¹¹, son contemporáneos. Al final de la década, en mayo de 1928, el «Manifiesto Antropófago», en el primer número de la revista incluida en la *Caja*, a pesar de su difícil lectura y de estar formulado en forma de aforismos, constituye un original documento que hasta

hoy alimenta y retroalimenta las reflexiones sobre las cuestiones relativas a la dependencia cultural y el destino de un país periférico que intentó hacer de su poesía un producto original de exportación.

Estos manifiestos constituyen una tradición que emigró del universo de la política al de la literatura. El más conocido de los mismos, sin duda, es el «Manifiesto Comunista» de Marx & Engels, de 1848. Por otro lado, la palabra vanguardia, opuesta al concepto de retaguardia, deriva del vocabulario de la estrategia bélica y militar. Prácticamente todos los «ismos» europeos se alimentaron de estos manifiestos, y nosotros no solamente no nos quedamos atrás, sino que dimos una contribución importante, especialmente con el «Manifiesto Antropófago», de gran vigencia en estos tiempos de globalización¹². La *Caja* permite también una lectura de las corrientes de vanguardia a través de los ISMOS. Digamos que el futurismo marinettiano, indisolublemente identificado con su persona, aparece en la tarjeta postal de la *favela* antes descripta; el futurismo tiene una presencia indirecta en los dos libros de poesía presentes en la *Caja*: en la discusión del papel del pasado, en la incorporación del coloquialismo, en la composición en caja baja, en la abolición de la rima y de las estructuras métricas rígidas. Y en el caso de *Pau Brasil*, una cierta apología de lo moderno que tuvo en Marinetti su mayor baluarte, su mayor «modernólatra». El modelo por excelencia de la ciudad futurista, que generó tantos proyectos de arquitectura utópica (Sant'Elia y otros), encuentra un momento excepcional en tierras brasileñas en el film *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole* (1929). El afiche que reproducimos en formato de tarjeta postal es casi una replica de la escenografía futurista del film *Metrópolis* de Fritz Lang (1927), y el film brasileño es en sí una referencia directa a *Berlín, Sinfonia de la Metrópolis* (1927), de Walter Ruttmann. São Paulo—que en el 29 todavía estaba construyendo el edificio Martinelli, primer rascacielos que funda la megalópolis paulista— aparece en este afiche con vértigo verticalizante y atravesado por ejes de luz, dirigibles y trenes aéreos. Esta tarjeta postal también nos abre el camino para otra posible lectura de los elementos de la *Caja*, que son las utopías urbanas del período, ya presentes en el título de *Paulicéia Desvairada* y en el capítulo «Postes da Light» de *Pau Brasil*. Fue uno de los grandes temas poéticos de inicio de siglo y Mario, a través del epígrafe que abre el libro, está citando al autor de *Las ciudades tentaculares* (*Les villes tentaculaires*, 1896), el poeta belga Émile Verhaeren. Pero volvamos a nuestros «ismos».

El primitivismo, más que un «ismo», fue la base de inspiración de todas las vanguardias internacionales. Aquello que los europeos, para inspirarse, buscaron en África o en los museos etnográficos, el Brasil lo encuentra dentro de sus propias tradiciones, en la convergencia de dos vertientes: la primera de ellas la negrista, hoy con el título políticamente correcto de afro-brasileña. Es de esta manera que en 1923 Tarsila pinta en París *A Negra*. El lugar de producción de esta obra extraordinaria es revelador de la tensión del binomio que marcó la década, o sea, la relación de lo nacional con lo cosmopolita. Lasar Segall, en el período pau-brasilante de su pintura, registra también la

fascinación por la temática negrista que lo acompañará prácticamente durante toda su producción pictórica. El esbozo de la cabeza de un negro lleva por título, en 1924, *Velho Ex-escravo*, y es la que posteriormente se aprovechará en *Bananal*, de 1927. La segunda vertiente, que busca la representación de lo primitivo en el indio brasileño, tiene su mejor representante en la pintura de Vicente do Rego Monteiro, que vanguardiza la estética indígena marajoara; pero no tengo ningún elemento en la *Caja* para ilustrar esta afirmación. Dentro de esta temática, los mitos amazónicos aparecen recuperados en el poemario de Raul Bopp, *Cobra Norato*, de 1931, con la bellísima tapa de nada menos que Flávio de Carvalho. El expresionismo alemán tuvo en Anita Malfatti su mejor representante. Ella fue la primera artista en entrar en contacto con los cenáculos expresionistas alemanes, donde fue a estudiar pintura entre 1910 y 1914. Cuando prácticamente todos dirigían su mirada a París, Anita tuvo el coraje de embarcar hacia Berlín. Al volver a São Paulo, en razón de la eclosión de la Primera Guerra, y retomando las palabras de Marta Rosetti Batista, Anita pone fin al capítulo del arte académico para abrir el arte moderno¹³. Dos obras del período áureo de la producción de Anita Malfatti (1915-1916) componen nuestra pequeña colección de tarjetas postales: *A Boba* y *O Homem das Sete Cores*. En ellas vemos abolido el tradicional concepto de lo «bello»; y aún más, en el caso de *A Boba* una enferma mental le sirve de modelo. La violencia del asunto se refleja en la forma de retratar, a través de pinceladas gruesas y de colores agudos, de un total anti-realismo. Todo se dirige hacia la subjetividad de intensidad psicológica, a la fusión de la forma con el fondo (especialmente en *O Homen das Sete Cores*) y a la deformación propia del expresionismo. El expresionismo impone la fascinación por lo feo.

El cubismo aparece representado por dos espléndidos óleos. El primero pertenece a Vicente do Rego Monteiro, *Mulher diante do espelho*, de 1922. Aunque no sea una típica obra de Rego Monteiro, la pintura revela con nitidez la filiación picassiana en sus tonos de azul y en sus angulaciones y superficies simultáneas que componen una mujer de espaldas mirándose al espejo y teniendo como escenario, justamente, un cuarto y un mobiliario de arquitectura acentuadamente cubista. No vemos en esta obra los trazos de lo brasileño tan caros a Rego Monteiro y que predominan en gran parte de su obra, pero pensé que el registro cubista en pleno 22, para quien participó con 10 obras en la exposición de la Semana, siendo que dos de ellas tienen como título «Cubismo», no podía estar ausente. El segundo óleo legendario es *A Caipirinha*, de 1923. De gran efecto decorativo, la geometría y el color establecen, en esta pintura, una alianza con la temática rural brasileña en el tema de la mujer del interior, lugar de origen de Tarsila. Este cuadro dialoga directamente con uno de los poemas más conocidos de Oswald, 'Atelier', que comienza con el verso «Caipirinha vestida de Poiré», genial alusión a Tarsila, quien llegó a vestirse y a hacer el vestido de su casamiento con Oswald en el atelier del famoso modisto de la época, Paul Poiré. Es muy interesante observar el contraste entre *A Boba* y *A Caipirinha*, ya

que las diferencias entre las dos escuelas son verdaderamente notables. La angustia de un cuadro se contrapone frontalmente al placentero equilibrio del otro.

El último de los «ismos», el surrealismo, a pesar que no tenga una tradición muy consolidada en la pintura brasileña de la época, tiene en el épico *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* de Cícero Dias, un momento privilegiado. Aunque el pintor pernambucano niegue el conocimiento previo de Marc Chagall, un cierto carácter onírico surrealista prevalece en este casi mural de 12.5 metros, compuesto entre 1926 y 1929. La pintura ingenua en la que los planos se superponen, la ausencia total de proporciones, las figuras fluctuantes, entre románticas y fantasmagóricas, hacen de este cuadro una verdadera representación de la psique fluida del pintor, en los moldes del maestro ruso y de hasta un cierto Douanier Rousseau. La fusión de lo regional con lo cosmopolita alcanza, en esta obra-prima, un momento excepcional.

A título de coda musical, me gustaría mencionar la última joya de la *Caja Modernista*, el CD preparado por José Miguel Wisnik y Cacá Machado. En realidad, podría decir que una de las razones principales para el desarrollo de este proyecto fue fruto de una frustración inicial, cuando no fue posible registrar la curaduría musical realizada por los colegas mencionados, para la exposición *De la Antropofagia a Brasília*. Cuestiones de derechos impidieron la producción del CD en 2000, en el museo valenciano (IVAM) y dos años más tarde en la FAAP en São Paulo. La caja fue el lugar ideal para la inclusión de este proyecto. Como soy muy pobre de oído, y no podría profundizar esta cuestión, cederé la palabra a Wisnik quien, en una entrevista al diario *O Povo* de Fortaleza, dio la siguiente declaración:¹⁴

Es importante señalar que para el CD *Música em torno do Modernismo* elegimos de Villa-Lobos sus piezas menos conocidas y más inquietantes que sus clásicos, generalmente compuestos a partir de la década del 30, como la serie «Bachianas Brasileiras». Por ejemplo, «Noneto», pieza de la década del 20, es especialmente interesante y representativa de la explosión musical de Villa-Lobos, cuando entra efectivamente en contacto con la vanguardia europea, en particular Stravinski, un poco después de la Semana de Arte Moderno, con una formación instrumental poco usual, combinada con voces. Además, deseamos mostrar el *xote* «Lara» de Anacleto de Medeiros, luego con letra de Catulo da Paixão Cearense y bajo el nombre de «Rasga coração», aprovechado por Villa-Lobos en la grandiosa composición de «Choros n. 10». Todo esto permite percibir las relaciones entre música erudita y popular, que son también notables en la relación entre el genial Ernesto Nazareth (que aparece, él mismo, en una rara grabación, ejecutando una de sus piezas) con el compositor francés Darius Milhaud, quien vivió en Rio al final de la década del 10 y escribió a partir de esta experiencia y del contacto con la música popular brasileña «Saudades do Brasil» y «Le boeuf sur le toit». La pieza de Villa-Lobos cuya melodía fue compuesta a partir del relieve de Serra da Piedade, en Minas, es inédita, y no consta ni siquiera en la relación de obras del Museu Villa-Lobos. Debemos ver

también, en este sentido, los contrapuntos entre la *marchinha* de Lamartine Babo y la suite «Descobrimiento do Brasil», de Villa-Lobos.

Finalmente, y retomando la idea de «museo portátil», inventado por el pintor dadaísta Marcel Duchamp, que pasó su vida produciendo *Boîtes-en-valise* (Cajas-valijas) para incorporar en ellas, y de forma miniaturizada, nada menos que todas sus obras, haciendo así que la replica alcanzase el status de obra de arte¹⁵, y estableciendo las debidas diferencias, nuestra *Caja Modernista* cumple con la función de, por la técnica del camuflaje, ofrecer al lector de hoy las preciosidades, algunas de ellas raras, de una época que dividió para siempre las aguas de la cultura brasileña.

Notas

¹ Oswald de Andrade, «O caminho percorrido», Conferencia de 1944, en *Ponta de lança*, São Paulo: Globo, 2004, p. 165.

² La siguiente anécdota de Guilherme de Almeida sobre la única suscripción a *Klaxon*, merece ser reproducida: «*Klaxon* tuvo suscriptores? se pregunta Guilherme de Almeida. La respuesta es sí. Y cuenta esta historia: «Uno sólo, conseguido por uno de los nuestros. Un señor respetabilísimo, de una respetable comarca del interior. Ya en la calle nuestro primer número, fue inmediatamente remitido por el Correo a nuestro suscriptor. Días después, recibíamos del mismo nuestro ejemplar en devolución, junto a una respetuosa carta que alegaba equivocación suya y pidiéndonos que no le enviásemos más la revista que escapaba a su comprensión y, generosamente, nos dejaba el *quantum* de su suscripción que había sido pagada de forma adelantada. El caso se nos presentó como de materia grave y nos exigía una ponderada solución. Nos reunimos: discutimos y llegamos a la única solución posible. La siguiente: —ya gastamos el importe de la suscripción; somos honestos; no sabemos aceptar limosnas; de manera tal que la única solución es condenar a nuestro único suscriptor a recibir, quiera o no, todos los números de *Klaxon*. Y, si así lo resolvimos, mejor lo hicimos. Dentro de sobres comerciales variados, de consignaciones diferentes (para evitar nuevas devoluciones), nuestro suscriptor recibió, uno por uno, todos los 'poucos regougos roucos loucos ôcos' de nuestro *Klaxon*», reproducido de Guilherme de Almeida, *O nosso Klaxon*, en *O Estado de S. Paulo*, 10-2-1968, en Mário de Silva Brito, «O alegre combate de *Klaxon*», en *Klaxon. Mensário de Arte Moderno*. Ed. facsimilar, São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976, s/p.

³ El ejemplar de *Pau Brasil* reproducido en la *Caja* perteneció a Mário de Andrade; solamente una excepcionalidad como ésta, y el artificio de la edición facsimilar, permitió recuperar detalles como la irreverente dedicatoria («Ao autor da Pau...licéa Brasil admirado o Oswald 1925»), y la corrección manuscrita de un verso, («Mivam» corregido por «Uivam», en el poema «Levante», aclarando finalmente el sentido del verso, p. 40). Situación semejante ocurre con el artículo de Plínio Salgado, «A língua tupi», en el primer número de la *Revista de Antropofagia*, en el que el mismo número presenta dos variantes: Plínio Salgado y Plínio Valgado. Optamos, evidentemente, por la edición que contiene la primera variante, para no perpetuar el error.

⁴ El óleo original, de 1929, se encuentra hoy en la colección del MALBA.

⁵ Almacchio Diniz, «Uma Nova Escola Literária», en *Jornal de Notícias* (Bahia), 30/12/1909.

⁶ Reproducido en Rossetti Batista, Marta; Ancona Lopez, Telê Porto; Soares de Lima, Yone, *Brasil: 1º Tempo Modernista*, 1917/29, São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972, p. 291.

⁷ En *Jornal do Comércio*, São Paulo, 27 de maio de 1921, reproducido en Mário de Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 227 (4ª ed.).

⁸ *op. cit.* p. 233.

⁹ Aunque Benjamin Péret haya estado en São Paulo a fines de los años 20, casado con la brasileña Elsie Houston y haya tenido contacto con los modernistas, su presencia no tuvo el impacto ni la influencia de Cendrars.

¹⁰ Haroldo de Campos llama a esta obra «libro-caja-de-sorpresas», en «Réquiem para Miss Ciclone, Musa Dialógica da Pré-História Textual Oswaldiana», en *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo... Diário coletivo da garçonnière de Oswald de Andrade*. São Paulo, 1918. Edición facsimilar, São Paulo: Editora Ex Libris, 1987, p. xv.

¹¹ En *Pau Brasil*, Paris: Au Sans Pareil, 1925, p. 8.

¹² La XXIV Bienal de São Paulo, de 1998, tuvo como tema central la «Antropofagia». Ver también *Anthropophagy Today? Nuevo Texto Crítico* 23/24, Stanford, org. por João César de Castro Rocha y Jorge Ruffinelli.

¹³ en *Anita Malfatti*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1977, p. 9 (catálogo de exposición).

¹⁴ José Miguel Wisnik, «Erudito e popular», entrevista concedida al diario *O Povo*, Fortaleza, y publicada el 10 de febrero de 2003.

¹⁵ Ver Marcel Duchamp, *The Box in a Valise, de ou par Marcel Duchamp ou Rrose Selavy*, Nova York, Rizzoli, 1989 (Inventario de la edición de Ecke Bonk).

«NACIDA EN FUGA»: CLARICE LISPECTOR

(A PROPÓSITO DE *LA ARAÑA*. BUENOS AIRES, CORREGIDOR, 2002, 312 PÁGINAS; *CUENTOS REUNIDOS*. MÉXICO, ALFAGUARA, 2001, 537 PÁGINAS, Y *REVELACIÓN DE UN MUNDO*. BUENOS AIRES, ADRIANA HIDALGO EDITORA, 2004, 330 PÁGINAS).

POR ADRIANA ASTUTTI

«10.12.1925. Eu nasci na Ucrânia, mas já em fuga», dice Clarice Lispector. Sin embargo, según algunos, nació en 1920. Su cara de inusual belleza, que mereció ser retratada por De Chirico sobre el fin de la segunda guerra mundial, o las imprecisiones de costumbre en los papeles de inmigración, o su propia coquetería, habrían alimentado el error. (En el *Diccionario de autores latinoamericanos*, César Aira, que parte de la fecha de 1925, pone entre paréntesis que Lispector podría haber nacido 10 años antes, con lo cual la publicación de su primera novela *Cerca del corazón salvaje* no rondaría los magníficamente precoces 18 años sino los previsibles 30). Joven de todos modos, Lispector murió en Rio de Janeiro el 9/12/1977. Cuando tenía dos meses, con sus padres y dos hermanas, Tânia y Elisa, llega a Brasil. Siempre se consideró Brasileña y si su hablar a algunos le suena extranjero, aclara, es por un problema de frenillo, y no por llegar a la lengua desde el extranjero. Vivió en el estado de Alagoas hasta 1929 y en Recife, hasta 1937, cuando lo que queda de la familia se traslada a Rio de Janeiro. «Crieime em Recife, e acho que viver no Nordeste ou Norte do Brasil é viver mais intensamente e dé perto a verdadeira vida brasileira que lá, no interior, não recebe influência de costumes de outros países. Minhas credences foram aprendidas em Pernambuco, as comidas de que mais gosto são pernambucanas. E através de empregadas, aprendi o rico folclore de lá», cuenta.

Los siete primeros años de la vida familiar de Lispector transcurren en Idish, lengua que se deja de hablar con la muerte de la madre. Después pasará a un portugués que su escritura quiere forzar hacia el «brasileiro», el idioma desafectado en que «la palabra tiene que encontrarse con la palabra [...] no puede ser adornada ni artísticamente vana, tiene que ser sólo ella» como se lee en *La hora de la estrella*. Esa lengua se plasma en una prosa sin estilo, testimonia Cristina Peri Rossi, una de sus traductores, en el prólogo de *Silencio*: «Podríamos decir [...] que Clarice Lispector escribe mal: repite palabras continuamente [...], enlaza difícilmente una frase con otra, no se preocupa de la continuidad narrativa, introduce numerosos comentarios personales ajenos a la acción». Logra, con esto, seguir el hilo de la asociación libre: el inconsciente. Pero lo sigue a riesgo de perderse en el relato, en la frase, en la conversación: en las entrevistas se va por las ramas, pierde el hilo de la respuesta y lo retoma todo el tiempo, «es así — dice ella —. Me quedo mirando, pasmada». O, en un pedido al linotipista del *Jornal do Brasil*, a medias orden, a medias disculpa, recogido en *Revelación de un mundo*: «Ahora un pedido: no me corrija. La puntuación es la respiración de la frase, y mi frase respira así. Y si a usted le parezco rara, respéteme también. Incluso yo me vi obligada a respetarme. Escribir es una maldición».

Forzada por sus viajes unas veces, por sus hijos otras (escribe *O mistério do coelho pensante* cuando

estaba escribiendo *A maça no escuro* porque el hijo le exige «ya» una historia para él, y lo escribe en inglés para que se lo pudiera leer la criada) o por las necesidades de la cosa misma que está contando, en su correspondencia alterna entre el portugués, el francés y el inglés: «Eu perguntei sobre Valéry e ele respondeu coisas que eu não tinha perguntado e que não me interessam muito. Que Valéry era muito pornográfico, mais quel esprit! Il était un roi! e ele era amante da cunhada. Não me interessa», le escribe desde Berna a Fernando Sabino el 8/2/47. En Rio, a partir de 1941 trabajó como periodista y estudió Derecho. Entre 1943 y 1960 estuvo casada con Maury Gurgel Valente, diplomático, motivo por el cual vivió largos años fuera de Brasil, en Nápoles primero, en Berna después y finalmente, entre 1950 y 1959 en Washington. Tuvo dos hijos, Pedro y Pablo. Si bien en sus declaraciones siempre se afirma como madre y no alude con pesar a la vida doméstica, al parecer sí odiaba la vida diplomática, que a la vez que la obligaba a ver a demasiada gente, la sumía en la soledad y le impedía escribir: «Tenho visto pessoas demais, falado demais, dito mentiras, tenho sido muito gentil. Quem está se divertindo é uma mulher que eu detesto, uma mulher que não é a irmã de vocês. É qualquer uma», escribe en una carta a las hermanas. No sólo por sus comentarios sino sobre todo por el primer capítulo de la segunda parte de «La araña», que encuentra a Virginia de pronto adulta y viviendo en la ciudad, en la comida de Irene, donde «se quería decir algo gracioso, sin saber qué, y se continuaba esperando sentados», nos viene a la mente la incomodidad ejemplar del protagonista de «Cena de pie» el relato inicial de *Última Navidad de guerra*, de Primo Levi, la incomodidad de un canguro invitado a un vernissage. Ejemplar raro y amenazado de extinción (como Virginia) el cuerpo del invitado-canguro no encaja en los salones. Claro que si éste puede huir de un gran salto de la reunión formal apenas ve dos metros de piso libres detrás de la mesa de los bocaditos, a Virginia solo le queda el pobre recurso de pasar por tonta o de beber un poco de más para que los acontecimientos «se sucedieran a los saltos, suaves, insensibles, levemente fatales». Por su parte Clarice Lispector, que siempre se define a sí misma como «tímida/atrevida», según algunas anécdotas se permitió más de un salto. Un ejemplo: en una crónica publicada en *Hoje em Dia* (Belo Horizonte, 1/12/1995) Roberto Drummond cuenta que, después de leer una crítica poco generosa que Fausto Cunha (al parecer de escaso metro y medio de estatura) había hecho de su última novela, *A maça no escuro*, Lispector decide aceptar la invitación a una fiesta al saber que asistiría el crítico. Vestida con «la elegancia de siempre y unos zapatos de tacón extrañamente altos», cuando la autora entró a la reunión «haciendo con las manos el gesto de quien mira con lupa, se puso a decir a los gritos: —¿Dónde está el enano? ¡Me habían dicho que el enano estaba aquí! ¿Dónde está el enano?», sin poder encontrarlo porque, previsiblemente, el crítico desapareció.

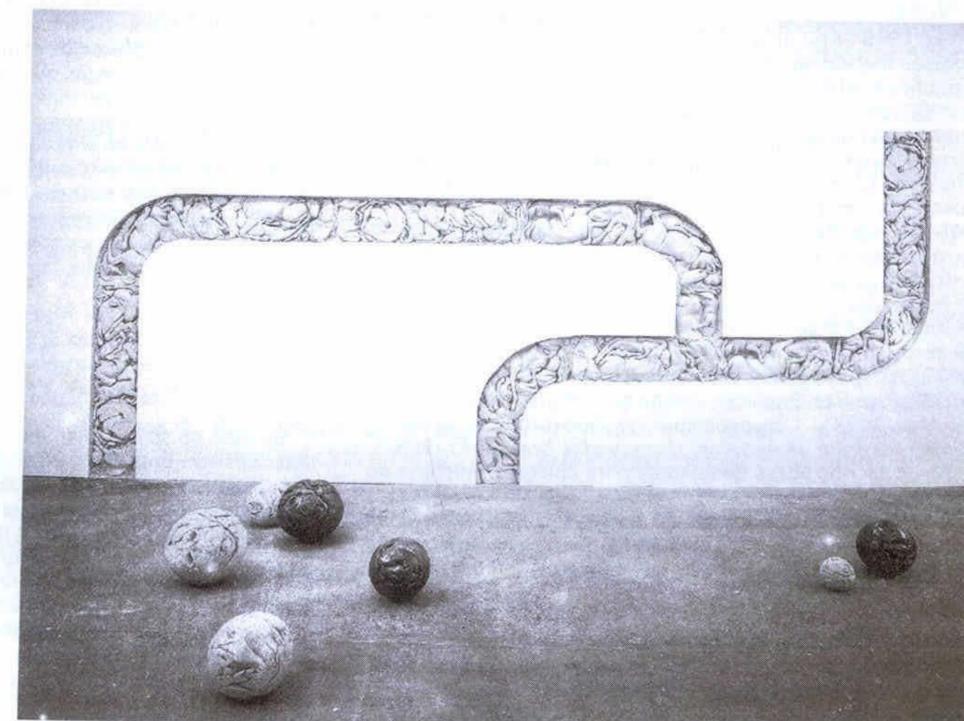
En 1944 Lispector publica su primera novela *Perto do Coração Selvagem* y, ya en Europa, recibe la noticia de que el libro había sido premiado por la Fundação Graça Aranha. Antonio de Candido y Sergio Milliet

elogiaron esta primera obra, a pesar de que señalaron la influencia de Joyce y de Virginia Wolf en su prosa. A pesar de tomar el título de Joyce, en una entrevista sobre el final de su vida, en 1977, Lispector afirma no haber leído a estos dos escritores sino hasta mucho después y en el caso de Virginia Wolf sólo *Orlando*. En 1944 se publica *O Lustre*. En su correspondencia con Lucio Cardoso, quien le señala que el título del libro, mansfieldiano y demasiado pobre, le disgusta, Lispector replica que es justamente la pobreza lo que le gusta del título, pobreza con la que se identifica y que planea expresar algún día, no con palabras sino con «una caja de polvo de Clarice»¹. En otra carta, del 19/6/1946, esta vez a Fernando Sabino, dice que ha leído una nota de Álvaro Lins, quien encuentra sus dos novelas mutiladas e incompletas, que Virginia y Joana se parecen, que sus personajes no tienen definición y que en sus novelas «Claricinha» brilla siempre, con exuberancia excesiva. Lloré de desánimo y cansancio al leer la nota —dice Lispector—, porque todo lo que él decía era verdad. «No se puede hacer arte sólo porque se tiene un temperamento infeliz y dolido». Acepta la crítica aparentemente sin resistencia, pero, de todos modos, dice que no dejará de escribir porque «trabajar es mi verdadera moralidad». En 1953, ya en Estados Unidos, nace su hijo Pablo, y ella divide su tiempo entre sus hijos, la escritura de una novela y de un libro de relatos, y la literatura infantil. Cuando vuelve a Brasil en 1959, tras su separación, y con los dos hijos, una pensión escasa y casi nulos derechos de autor empieza a escribir cuentos para la revista *Senhor* y se vuelve columnista del *Correio da Manhã* y de la columna «Só para Mulheres» (donde tenía a cargo el correo sentimental) del *Diário da Noite*. La perseguía el insomnio y, a causa de las pastillas con que lo combatía, en 1967 tuvo un accidente horrible: las llamas envolvieron su cama y desde ella el departamento en que vivía en Leme. A causa de ese incendio, en el que casi muere, se somete a muchas operaciones en la mano derecha y en el cuerpo. A fines de los 60 hace entrevistas para la revista *Manchete* y entre 1967 y 1973 escribe una crónica semanal en el *Jornal do Brasil*. Entre 1975 y 1977 hace entrevistas para *Fotos & Fotos*. En 1975 es invitada a participar en Bogotá de un Congreso Mundial de Brujería. Viaja y lee el cuento «O Ovo e a Galinha». En 1976 recibe el 1° premio del X Concurso Literario Nacional, por su obra. En 77, enferma, concede una entrevista a TV Cultura, con el compromiso de que será transmitida sólo después de su muerte. Allí anticipa la publicación de *A Hora da Estrela* (1977), novela que en los 80 fue llevada al cine por Suzana Amaral. Lispector muere en Río de Janeiro el 9 de diciembre de 1977. Quiso que la enterraran en el Cemitério São João Batista, pero como era judía la enterraron en el Cemitério Israelita de Caju.

La araña (*O lustre*) es, como dijimos, el segundo libro de Clarice Lispector. La crítica en su momento no fue muy generosa con él y, si bien en *La araña* están ya de algún modo todos los rastros que hacen a la obra de Lispector (la percepción exterior, seca, como se ha dicho, tanto de la experiencia del campesino del nordeste brasileño como de los hábitos y usos del

habitante de la ciudad; la sucesión de desencuentros, malentendidos y violencias que caracterizan en general sus diálogos entre un ser aparentemente más débil pero sumamente terco que se resiste a expresarse con claridad y otro que trata de imponer una lógica precisa, lineal, definitiva para encausar la conversación (modos antagónicos que no siempre se distribuyen entre una mujer y un varón); el pasaje abrupto de la dilución del personaje en una miríada de sensaciones contadas desde un narrador a la vez exterior e íntimo (íntimo al punto que se sospecha que ese narrador está creciendo desde adentro del personaje, suspendido en una sustancia prenatal, como si el personaje estuviera en el proceso de dar a luz a su propio narrador) a la plasmación quirúrgica de ese mismo personaje en cuatro trazos externos, cinco, seis frases cortas, precisas e impiadosas al borde de la caricatura: «El director del diario tenía las orejas carnudas y ávidas, groseramente abiertas al lado del rostro y mientras hablaba señalaba con un dedo las cosas más imposibles de estar presentes», o «En ella existía la preocupación de reír cada vez que fuera necesario y eso le daba un rostro afligido como el de un sordo, pensó Adriano», o «había conocido a la hermana de Vicente, que vivía con los tíos. Los senos grandes, el rostro puro sin pintura donde la nariz se destacaba delgada, pálida y recurva; los brazos desnudos, los ojos oscuros y calmos —pero ella sería impura cuando le llegara su turno—», por ejemplo). Si bien, decía, todos esos rastros de Lispector que se afilan hasta una prosa de honestidad inaudita y magistral en *La hora de la estrella* y algunos de sus cuentos («Una gallina», «Viaje a Petrópolis», «Tentación», para nombrar sólo tres), y la convierten en una escritura única, están ya en *La araña*, lo están de un modo que exige del lector una disponibilidad, una constancia y una entrega a la que la confianza en los valores sabidos —y a veces el goce de las obras de Virginia Wolf, de Proust, de Joyce, de Kafka o de Henry James— ya lo tienen predispuerto —después de todo bien o mal, pasaron sesenta años—; disponibilidad que para nada debe haber estado dada en su momento y, que además, incluso hoy no garantiza una comprensión inmediata, una atención sostenida, una lectura continua. Sólo resignándose a una lectura agujereada por el rumor de la distracción hasta llegar a la frase final del libro: «abriendo en su pecho una claridad violenta que tal vez fuese un nuevo nacimiento», y tomán-

dose el tiempo necesario para que las briznas de «polvo de Clarice» se constelen de algún modo, se formará en ese lector algo que acaso se parezca a la novela. O al germen o la proliferación o acaso al posible nacimiento de las historias de Virginia, de Adriano, de Daniel, de Vicente, de las primas solteronas, de la abuela muerta, del portero del edificio o de Esmeralda, sin que haya la repetición de un tema que las contenga ni un fin que las oriente sino una percepción «estrellada», (como dijo Roberto Schwarz hablando de *Perto do coração selvagem*), sometida a los avatares del humor. Como si, condenado a las orillas del relato, el lector dejara correr la mirada por una habitación a medias iluminada donde sucede una reunión y donde a veces se hablara, azarosamente, una lengua que conoce, aquí, más cerca de él, otras veces allá, en el fondo, otras en todas partes a la vez, y otras en ninguna; y de cuando en cuando, sin ritmo previsible, un haz de luz guillotinará la escena y toda ella se ralentará en la cortina de partículas brillantes, opacas y traslúcidas que se ocultan en el aire, con voces lejanas ahora, por un instante, décadas, tres líneas, una página, dos. La plancha de luz, que no detiene el tiempo pero lo vuelve pesado de espacio, aparece y desaparece en la conciencia, con la duración insustancial de una luciérnaga, como un recuerdo que apenas constituye memoria o acaso no llega a intentarlo. Y después de una sucesión de tiempos y de páginas de eso, uno sabe que Virginia amó a su hermano, Daniel, con pasión incestuosa y que toda ella, desde antes de caminar o de tener consciencia, le perteneció a él; sabe que Daniel era más mezquino, más limitado y altanero y mucho más inteligente y hermoso que ella, pero también más débil; sabe de la tranquila tristeza de la memoria que sólo trae el sabor



Tuberías y bolas. 2000. Calco de nonatos de potrillos y terneros en resina poliéster. Deitch Projects. Nueva York.

de la infancia como un gusto que jamás se estaba sintiendo pero que ya se había sentido, nunca en el presente pero sí en el pasado; sabe que Adriano está atraído por Virginia y que la cree vulgar, sin secreto y a la vez misteriosa; sabe que ella se da cuenta sin saberlo de todo eso; sabe de los ruidos del campo y del ruido de la ciudad; de la decadencia de la casa de campo, de las arañas peludas que acaso arruinaron un ojo de Virginia y de la araña deslumbrante en la escalera que la ennegrece con su soberbia polvorienta, de la vida ordinaria de las pensiones de la ciudad, de la intimidad «envolvente y poco familiar —como la bañera sucia de algún extraño en la que fuera necesario desvestirse y entrar en contacto bruscamente—» de la casa de las primas solteras, de la indiferencia de los que pasan por la calle o al contrario, de su voracidad indiscreta, de los chismorreos chatos, de la banalidad; uno podría reconocer los vestidos que los personajes usaron, incluso, y cuándo llevaron zapatos y cuándo estuvieron descalzos. Uno sabe que, como Macabea en *La hora de la estrella*, Virginia es un poco lenta y también que vive con extraordinaria intensidad, que tiene la inmensidad de la vida alrededor y que, como a tantas mujeres de Lispector, la muerte la atropella, justo cuando se sentían plenas de esperanza, casi felices, y las deja tiradas, anónimas en medio del tránsito de la ciudad. Uno lo sabe casi sin advertirlo, como sabe la vida en la que está inmerso. Como sabe sus afectos, sus impresiones, sus sensaciones, aquello de que su cuerpo es capaz, o la punta del pensamiento que, a lo mejor, está por llegar. Lo sabe del modo que sabe que leyó *La araña*, o *Revelación de un mundo*, o los cuentos de Clarice, en medio del ruido del mundo, en medio de la distracción.

Notas

¹ En 1949 se publica *A cidade Sitiada*, escrita en Berna. En 1950, en Inglaterra, empieza a escribir *A maça no Escuro*, que se publica en el 61 y recibe el *Prêmio Carmen Dolores Barbosa*. En 1960, *Laços de Família* (cuentos); *A Legião Estrangeira*, y *A Paixão Segundo G.H.*, en el 64. En el 69, publica la novela *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. En 71, los cuentos *Felicidade Clandestina*; en 1973 publica *A Imitação da Rosa* (cuentos) y *Água Viva* (ficción); *A Via Crucis do Corpo* (relatos eróticos escritos por encargo que la crítica acusó de extremadamente crueles y que César Aira describe como «extraordinario experimento de escritura») y *Onde Estivestes de Noite* (cuentos que fueron traducidos como *Silencio*, por Cristina Peri Rossi), en el 74. *Visão do Esplendor* (crónicas) y *De corpo inteiro* (entrevistas), en el 75 y *A hora da estrela* (1977). Después de su muerte aparecen *Um Sopro de Vida* (1978), *Para Não Esquecer* (crónicas - 1978) y *A Bela e a Fera* (cuentos, 1979), *A descoberta do mundo* (crónicas - 1984) y *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras* (1987). También escribe libros de cuentos para chicos: *O Mistério do Coelho Pensante* (1967), *A Mulher que Matou os Peixes* (1969), *A Vida Íntima de Laura* (1974) y *Quase de Verdade* (1967). También tradujo al portugués, por otra parte, obras de Oscar Wilde, Poe, Jack London, Bella Chagall, Agatha Christie, John Farris y Anne Rice.

En parte gracias a que sirvieron como fuente de las teorías feministas de Helene Cixous, en parte por su valor indiscutible, los libros de Lispector son, en este momento, ampliamente traducidos a otros idiomas e indiscutiblemente prestigiados. Desde antes de su muerte Carmens Balcells es su agente literaria. Sus traducciones al castellano en muchos casos fueron hechas por escritores (Marcelo Cohen, Rodolfo Alonso y Cristina

Peri Rossi, para nombrar solo a algunos) pero, si bien en una entrevista ella cuenta que vino a Argentina a mediados de la década del 70 y que, ante su sorpresa, una mujer le besó la mano y sus libros estaban traducidos en Buenos Aires y todos parecían conocerla (pero nadie le había hecho saber de las traducciones ni pagado los derechos, se queja), hoy distan mucho de ser fáciles de encontrar en las librerías y bibliotecas argentinas. Apenas quedan ejemplares circulando de *La hora de la estrella*, *Un aprendizaje* o *El libro de los placeres* y *Un soplo de vida*, traducidos por Siruela en el 2000. De *Silencio*, *Lazos de Familia*, *Felicidad Clandestina*, y *Cerca de un corazón salvaje*, quizá alguna aparición afortunada en librerías de usados. En septiembre del 2002, Alfaguara-España reunió los cuentos completos en un solo volumen, *Cuentos reunidos*, que recoge las traducciones hechas por Marcelo Cohen y Cristina Peri Rossi ya publicadas y completa el tomo con traducciones de Mario Morales y Juan García Gayó. Este volumen, una verdadera fiesta para un lector de Clarice Lispector, no se distribuyó en Argentina. Por eso son doblemente valiosas las publicaciones recientes de Lispector en este país: dentro de la colección «Vereda Brasil» de la editorial Corregidor (dirigida por María Antonieta Pereira, Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar) de esta segunda edición en castellano de *La araña*, que conserva la misma traducción de Haydée Jofre Barroso. Quien quiera situar la obra de Lispector va a agradecer la precisión del prólogo a esta edición, de Raúl Antelo. Su amabilidad para ubicarlo en el contexto de la literatura brasileña y su acierto a la hora de reproducir largas citas de lo mejor de las críticas a Lispector y, sobre todo, de la conferencia que dio la misma autora en Texas sobre la literatura de vanguardia.

En enero de 2004, con el título *Revelación de un mundo*, dentro de la colección «Narrativas» del sello Adriana Hidalgo, con traducción de Amalia Sato, parecieron de gran parte de las crónicas que habían sido recogidas en *A descoberta do mundo*, seleccionadas entre las que, todos los sábados, durante siete años, Lispector escribió para el *Jornal do Brasil*. En estas «crónicas» («¿Crónica es relato? ¿Conversación? ¿Resumen de un estado del espíritu? No sé...») se lee *Revelación de un mundo*, y quizá esa indefinición genérica sea la mejor definición que pueda darse de estos textos aparecidos en el diario. Lispector a veces recoge, en varias entregas, algunos de sus relatos ya publicados en libros, como en el caso de «Actualidad del huevo y la gallina», publicado ya en forma de cuento en 1964, en *A Legião Estrangeira*, y ahora en tres entregas entre el 5 y el 19 de julio de 1969, en el diario, o como en el de «Los desastres de Sofía», del mismo libro, reescrito como «Novelita» para el diario y fraccionado en 5 entregas que van desde el 3 de enero al 7 de febrero de 1970. Otras veces Lispector adelanta relatos que aparecerán después en sus libros de cuentos. Entre ellos tres cuentos publicados en el libro *Felicidad Clandestina*, traducido por Marcelo Cohen, nos dejan ver dos versiones distintas del esos relatos en castellano: «Restos del carnaval», «Felicidad clandestina» (que Sato traduce literalmente del título que recibe en *A descoberta do mundo* como «Tortura y gloria») y «La criada» (que en la versión de Sato, también fiel al título de la crónica, es «Como una corza»).

«Su nombre era Eremita. Tenía diecinueve años. Rostro confiado, algunos granitos. ¿En qué consistía su belleza? Había belleza en ese cuerpo que no era ni feo ni bonito, en ese rostro donde una dulzura ansiosa de mayores dulzuras era la señal de la vida.

Belleza, no sé. Posiblemente no la tenía, aunque los rasgos indecisos atrajesen como atrae el agua. [...] A veces contestaba con groserías propias de empleada doméstica: así empieza el relato en la versión de Amalia Sato en Adriana Hidalgo.

«Se llamaba Eremita. Tenía diecinueve años. Rostro seguro de sí, algunas espinillas. ¿Dónde estaba su belleza? Había belleza en ese cuerpo que no era bello ni feo, en ese rostro cuyo signo de vida era una dulzura ansiosa de dulzuras mayores.

No sé si belleza. Posiblemente no la había, por mucho que los rasgos indecisos atrajesen como atrae el agua. [...] A veces contestaba con malcriadez de verdadera criada: así, en la versión de Marcelo Cohen en Alfaguara.

QUÉ HACER CON LA LITERATURA

CÉSAR AIRA

Leído en el Coloquio «Qué Hacer con la Literatura», Lima, Perú, octubre 2002

«Literatura» es una palabra que, diga lo que diga el diccionario, admite tres acepciones:

1) la acumulación de obras escritas que forman lo que se llama «la literatura argentina», «la literatura francesa» o «los tesoros de la literatura universal». ¿Qué hacer con esa literatura? Evidentemente, leerla. ¿Por qué leerla? ¿Quiénes deben leerla?

Hay que hacer una distinción entre la literatura y los libros en general. Estos son el repositorio del saber, hasta hoy el más eficaz y completo y ordenado. De ahí viene la presión social por que se lea y el prestigio de la lectura. Esa presión y ese prestigio desbordan de los libros y benefician a la literatura propiamente dicha. Pero ese beneficio es una mixed blessing. Porque la literatura como tal es una rama peculiarísima del saber, que suele estar contra el saber común. Empieza donde termina el saber y suele ir en dirección opuesta, desvirtuando las certezas que pudo dar el saber.

De ahí que yo, que no dudaría en recomendarle a los jóvenes que lean libros, buenos libros de historia, de filosofía, de ciencias, no me apresuraría a recomendarles que lean literatura, y no sé por qué se hace tan generalmente y con tanto ahínco esta recomendación.

Yo diría entonces que debe leer literatura el que quiera hacerlo, por su propia voluntad individual y a sabiendas de que no va a obtener ningún provecho práctico y está embarcándose en una actividad antisocial, ociosa y solitaria.

La literatura no es obligatoria. Podemos prescindir de ella y llevar una vida útil y feliz. De hecho, es una de las pocas cosas no obligatorias que van quedando, y en ese sentido se parece más a un gesto de resistencia que a la contribución al bien social que hace un buen ciudadano. De ahí que resulte un tanto incongruente la promoción de la lectura que suele hacerse desde el poder establecido, incongruencia atenuada por la sospecha de que los que ejercen el poder no hacen lo que predicán, y es gracias a eso que ejercen el poder.

2) La segunda acepción de «literatura» es la institución que acoge a escritores, lectores, maestros, críticos, editores, congresos. ¿Qué hacer con esta «literatura»? Es lo que deberíamos responder aquí, ya que estamos en una manifestación de este aspecto institucional.

En el centro de esta cuestión hay una ambigüedad, o una contradicción, o en todo caso una dialéctica. La literatura como tal se hace y se consume en la soledad individual, con los elementos más íntimos del individuo. Esto vale tanto para la forma como para el contenido, para las intenciones como para los resultados, para las experiencias que serán expresadas como para los elementos de expresión. La lengua, que es lo compartido por excelencia, se hace literaria al sufrir la torsión personal que rige el capricho y el gusto. La experiencia histórica, lo mismo. Casi podría definirse a la literatura como esa individualización o personalización de lo que nació para ser compartido.

De lo cual resulta una cierta incomodidad. Cuanto más compartimos, más nos estamos alejando de las fuentes solitarias de las que surge eso que compartimos. Proust crea su obra encerrado en su dormitorio. Pasan cien años, y Proust es una agencia de colocaciones que da trabajo a profesores, traductores, editores, biógrafos, historiadores. Quizás está bien que sea así.

¿Qué hacer, entonces, con la institución «literatura»? No sé. No tengo por qué saberlo. Si me lo preguntan, yo diría: nada. Porque en este sentido la pregunta tiene una resonancia inquietante, como cuando se pregunta «qué hacer con los judíos», o «qué hacer con el sexo», como si se tratara de cosas con las que hubiera que hacer algo, y el que tuviera que hacerlo fuera un poder difuso y benévolo que vendría a poner orden donde no lo hay y a indicar direcciones en lo que va a la deriva.

3) La tercera acepción es la de «literatura» como arte, el arte que practican los escritores, como hacen música los músicos, pintura los pintores, cine Godard. Todos sabemos más o menos lo que es la literatura en ese sentido, o creemos saberlo, y podemos pasarnos la vida discutiendo al respecto sin terminar de ponernos de acuerdo. De hecho, es lo que hacemos. Esta es la acepción que está en juego cuando decimos, por ejemplo refiriéndonos a Isabel Allende o a Harry Potter, «eso no es literatura». E infaliblemente opinamos que «esto sí es literatura» de lo que hacemos nosotros, lo que devalúa bastante la clasificación. Y es esta acepción también la que sirve de garantía y piedra de toque para las otras dos, porque suponemos que las acumulaciones canónicas de «literatura argentina» o «tesoros de la literatura universal» se harán con genuina literatura como arte, y que será ésta, y no la otra, la materia de la que se ocuparán profesores, críticos y demás funcionarios de la institución «literatura».

Pues bien, ¿qué hacer con esta «literatura» de la tercera acepción, la literatura como arte? Evidentemente, escribirla.

Pero ahí, donde la tomamos a cargo los escritores, la pregunta empieza a transformarse, y creo que ésa es la respuesta al fin de cuentas: nuevas preguntas, que a su vez se responden con otras preguntas, en un circuito interrogativo que se muerde la cola y es el mandala que nos mantiene aislados, por no decir protegidos, de toda certidumbre. ¿Por qué escribir? ¿Cómo escribir? ¿Qué escribir?

DEL MUNDO DE TUNUNA MERCADO

ALBERTO GIORDANO

Hay narradores que inventan historias que transcurren en alguno de los mundos conocidos, hay otros que inventan mundos, en los que pueden o no transcurrir historias, que se imponen por la fuerza con que nos descubren o nos dejan presentir lo desconocido de nuestro propio mundo. Cuando digo *el mundo de Tununa Mercado*, además de un universo autónomo con sus regiones y su población reconocibles, nombro un modo de pensar en la escritura las cosas de este mundo que las deja ser tal como ellas quieren para que puedan comunicarse y al mismo tiempo preservar sus misterios. «Tan entrañable y tan esquivo» como es en el recuerdo la huella de un gusto que acaba de desaparecer, el mundo imaginario que envuelven las narraciones de Tununa Mercado nos reclama pero sin entregarse, no pide reconocimiento sino participación, que lo escribamos para dejarlo ser lo que quiere, un modo de ver «que no por indefinido es menos certero».

La referencia al carácter fugaz, evanescente, y por eso mismo inolvidable y encantador del gusto, al que sólo puede hacerle justicia la escritura literaria porque en ella, precisamente, las cosas brillan por su desaparición, y la identificación del acto de escribir con un modo de ver intransferible en el que la lucidez es obra de la perplejidad, las encuentro, entre otras varias incitaciones al diálogo crítico, en el último libro de Mercado, *Narrar después*.¹ Qué dicha la del lector de autores: cada nuevo libro, cuando le trae algo nuevo, una nueva variación de lo mismo, le depara el reencuentro con la fascinante primera vez del descubrimiento de un mundo. Escribo estas notas sobre *Narrar después*, cediendo a la retórica del ensayo más que a la de la presentación, para intentar otra estancia, o mejor, otro tránsito, por un mundo que se me ha vuelto a revelar como uno de los más atractivos y hospitalarios posibles.

Pienso que tal vez Tununa Mercado acuerde con Enrique Vila-Matas en que el diálogo de la narración con la autobiografía y el ensayo es hoy una de las vías literarias más interesantes. Más allá de algunas convenciones genéricas que nos permitirían distinguir los relatos de las crónicas y los ensayos de los fragmentos autobiográficos, convenciones que acaso puedan distraer a un crítico pero que al lector le resultan completamente indiferentes, la narración es en la literatura de Mercado, en los textos reunidos en *Narrar después*, como antes en los de *En estado de memoria* y *La letra de lo mínimo*, la forma en que un yo explora su singularidad en contacto con las cosas del mundo. Hecho de vacilaciones e insistencias, de confesadas inseguridades y convicciones incommovibles, ese yo remite a la figura de la autora, a su historia personal, sus familiaridades, pero también, lo

que rara vez aparece en una autobiografía, a su intimidad, lo íntimamente extraño de sí misma tal como se figura en los recuerdos y en la escritura cuando escribir es, como siempre es en esta literatura, un ejercicio doble de reflexión e impersonalidad. (De contar con más tiempo, éste sería un lugar propicio para avanzar en el discernimiento de lo íntimo tomando como referencia el salto más acá de lo privado que da la narración en los breves textos reunidos bajo el título «Infidelidades»). Bastaría para hacerlo con plegarse al movimiento de la escritura en ese momento de una sutileza extraordinaria en el que pasamos de las confidencias y las infidencias personales, tesoros de la subjetividad en estado de autobiografía, a la rememoración del «dolor arcaico, tan antiguo como la especie humana misma», que se desprende de la figura del triángulo amoroso, y que acaso sea, para quien lo vive como para quien lo contempla, la razón secreta de su vertiginosa atracción).

En cuanto las cosas del mundo con las que ese yo se pone en contacto para explorarlas y explorarse son las que lo conmueven, ya sea porque le resultan gratas o porque lo indignan, o las que despiertan su curiosidad. No son muchas (en esta literatura importa más la variación que la variedad), aunque si las desplegásemos en una serie de temas y motivos recurrentes, veríamos que cubren un espectro muy rico, en uno de cuyos extremos se encuentra la experiencia erótica y en el otro, las pasiones políticas. Cualquiera sea la naturaleza, pública o privada, de la cosa que la interpela, la escritura de Mercado le responde dejándola que diga lo que tiene para decir, acompañándola activamente en la búsqueda de una forma que convenga a su deseo de ser. No es que le dé voz a las cosas, sino que crea las condiciones para que la voz de las cosas que fueron rescatadas de su silencio se vuelva audible como «voz múltiple en la palabra singular». Como en la escritura del ensayo, según la piensa con una lucidez extrema, abierta a la comprensión de su naturaleza paradójica Horacio González, en los textos de Tununa Mercado lo íntimo y lo colectivo se comunican inmediatamente, el «escribir para sí, en actitud precomunicativa», tiene como resultado «una inteligibilidad pública».²

La cita de González no hace más que poner en evidencia que en mi lectura de *Narrar después*, los gestos narrativos y autobiográficos aparecen subordinados a una búsqueda ensayística, búsqueda que no siempre se realiza a través de las convenciones del género ensayo pero que remite en todos los casos a la forma en que la escritura persigue la articulación del saber con la experiencia personal. Estos textos se me imponen como ensayos porque al leerlos no dejo de suponer que esa búsqueda formal es una de sus motivaciones más fuertes, que en su origen, siempre

recomenzado, el deseo de escribir y el de saber se fundieron indisolublemente. Cuando la improvisada conferenciante de «Escribir a ciegas» anticipa que la forma que tomará su discurso, librado al juego de las ocurrencias, es la de «un simulacro de análisis en asociación libre», o cuando la presentadora del libro de un amigo, uno de esos señores con los que vale la pena pasar una velada, se entusiasma y se identifica desde su escritura con la posibilidad de «un arte filosófico» («El libro único de Trejo»), en esos momentos de autorreflexividad se vuelve evidente la presencia de este impulso ensayístico que recorre el conjunto de la obra de Tununa Mercado y que habla de su perseverancia en un ejercicio de escritura y pensamiento que expone e interroga perplejidades para abrir a partir de ellas un camino de lucidez, un ejercicio de constante interrogación del mundo como forma de intensificar la vida. Cuando rememora o cuando cuenta, y con más fuerza, claro, cuando reflexiona, el yo autobiográfico de *Narrar después* me anuncia que escribe a propósito de alguna cosa del mundo para ver qué puede llegar a saber de ella y de las posibilidades de escribir sobre ella, para saber qué significa para él, y acaso para algún otro, escribir sobre esa cosa. Entiendo que la identificación de este yo con la figura de un ensayista puede parecer un tanto forzada, un producto tal vez de mi deformación profesional. ¿Pero quién, si no un ensayista, podría descubrir, llevado por la fuerza de las palabras más allá de la lógica del discurso, que «escribir es una digresión» («Escribir a ciegas»), no que escribe digresiones, sino que la digresión es la forma que toma el deseo de saber en la escritura? ¿Y quién, si no un ensayista, para preservar la fuerza y el misterio de ese hallazgo, preferiría enmascararlo bajo la apariencia de una pregunta casual, deslizada entre paréntesis, como la que nos sorprende entre dos páginas de *Narrar después*?

En los textos de Mercado la escritura se piensa, porque «la que piensa es la escritura»³ («Arrebatos»), como un movimiento que se desencadenó de golpe, por razones y fuerzas desconocidas, en un instante de arrebatos, para que se vayan encadenando sobre una superficie resistente e infecunda, en una dirección también misteriosa, los trazos del deseo de saber. Desencadenar y encadenar son los dos momentos de un acto en el que el sujeto de la escritura se confronta con su incompetencia esencial: hasta que no escriba no sabrá si puede hacerlo. «La primera pobreza que se asume en este desencadenamiento encadenamiento que es escribir, es la de saberse estéril, torpe, incapaz frente al desafío. (...) La pobre de toda pobreza, la paupérrima, se pone a hollar, a raspar, a arañar en la miseria del vacío y finalmente extrae, con tanta obstinación como se lo reclama su deseo de escribir, en un acto de salvaje supervivencia, la línea del comienzo». La asunción mientras se escribe de la incapacidad de escribir es la condición del ensayista que necesita poner en obra el no-saber para aventurarse a saber algo. En este esfuerzo por afirmarse en sus carencias y sus imposibilidades para poder dar el salto a lo desconocido de la sobrevivencia, la voluntad de ensayar la lleva a Mercado más allá de

donde suelen llegar los ensayistas. Su escritura pone en juego una afirmación de la debilidad más radical y más auténtica. Por eso no se le puede atribuir al sujeto que se perfila en sus textos la «modestia irónica» que caracteriza, desde Montaigne en adelante, la relación del ensayista con su ejercicio. Cuando la narradora de lo mínimo recuerda su imposibilidad «de escribir libros como los demás» («La letra de lo mínimo»), ni posa de incapaz, para darle más relieve a sus logros, ni se complace en la autocelebración de una minoridad de reconocido prestigio. Con un orgullo que no deja lugar ni a la modestia ni a la ironía, porque fue parido con mucho trabajo y bastante dolor, confiesa el mayor de sus hallazgos literarios: la conveniencia de mantenerse más acá de la literatura para dejar que su rareza, con discreción y acaso con pocos recursos (los suficientes), se escriba. (A quienes la alusión a la gran literatura – la literatura de los grandes autores y las grandes obras – nos suele provocar incomodidad, porque la sentimos como un reino que no nos está prometido y en el que sólo podemos incursionar pagando un precio demasiado alto, el de la impostura, el desinterés de la literatura de Mercado por ser literatura como la de los otros nos la vuelve hospitalaria y entrañable, como si hubiese sido escrita para nosotros, un nosotros que difícilmente podríamos identificar pero que ella nos ayudará a ceñir).

La imagen más encantadora de las que se encadenan en *Narrar después* es la de la colegiala que una tarde se coló en una conferencia que daba Borges en un recinto universitario, temerosa de que alguien advirtiese su «apetito de saber desubicado y prematuro» y lo hiciese objeto de burla («Aula Aristóteles»). Por esta imagen, que es la réplica de otra imagen igualmente encantadora de *En estado de memoria*, la de la nena que llega tarde al primer día de clase y no encuentra la fila que le corresponde, pasa toda la literatura de Tununa Mercado. La adolescente fuera de lugar, avergonzada ante la posibilidad de que los otros, los que sí tienen «estatuto universitario», la descubran alimentando sus pasiones de lectora de provincia, es también ya, por obra del recuerdo, una mujer sabia, advertida sobre el valor de cierto provincianismo como arma para resistir al poder de los grandes discursos, sobre la conveniencia de volverse imperceptible y desplazarse de los lugares asignados, aunque no vuelva a sentir un lugar como propio, para ensayarse en la escritura.

En una literatura en la que lo que se escribe va casi siempre acompañado de una reflexión sobre ese acto de escritura, no es raro que por un exceso de interés en ella misma la literatura pierda la vida. Es lo que ocurre en algunos libros de Vila-Mata, en los que esa pérdida es vivida con satisfacción, como si se tratase de una ganancia. Leo en *El mal de Montano*: «Por eso ahora puedo decir tranquilamente que, entre la vida y los libros, me quedo con éstos, que me ayudan a entenderla. La literatura me ha permitido siempre comprender la vida. Pero precisamente me deja fuera de ella. Lo digo en serio: está bien así»⁴. Esta declaración señala el punto en el que la vía literaria de Mercado, su modo de entrelazar narración, ensayo y autobiografía, diverge de la del escritor catalán. Si en

Narrar después la escritura se piensa continuamente mientras piensa el mundo de ciertas experiencias autobiográficas, no lo hace sólo para intentar comprenderse y comprender esas experiencias, sino para vivirlas, sin hacer literatura, con una intensidad que difícilmente podrían alcanzar en otras formas de existencia. «Cuando la escritura pega, la mirada se agudiza, los relieves se perfilan, las sensaciones bullen y la percepción modela como si caligrafiera» («La letra de lo mínimo»). La escritura es el modo en el que se experimenta lo íntimo de cada vivencia, la íntima distancia con uno mismo en el acto de amar, de cocinar respetando la vida de la materia o de vestir la «desnudez sustancial» del propio cuerpo. «Creo que el amor es una cuestión de escritura. Sólo si se escribe se ama. El amado, la amada, son a medida que se los escribe». («Qué oye la enamorada. Qué lee el enamorado. Qué escriben»). La escritura se piensa no como un testimonio o un sustituto del acto de amar, sino como su cumplimiento, y en ese volverse sobre sí misma para responder al secreto que la interpela (qué es escribir para el que escribe, qué es amar para los enamorados), descubre, experimentándolo, lo que difícilmente se podría reconocer por otros medios: la coincidencia gozosa y angustiante de lo que se ofrece y lo que se reserva, la fiesta y el drama de la posesión y la pérdida simultáneas, la nada de ser que es el ser de las cosas por las que pasa la vida.

En el mundo de Tununa Mercado vivir en la escritura es vivir según las condiciones y las exigencias del exilio, bajo el signo de lo precario y lo provisorio. «...quien no ha sabido sentir exilio estará incompleto de humanidad hasta que ese personaje, el desterrador que arroja de sí en el espacio y el tiempo a la persona, no haya entrado en su casa». («Esa mañana en la que creí estar en Asia»). Más allá de que no deje de denunciar el autoritarismo y la violencia de los desterradores políticos, y de ensayar formas de redimir o vengar a sus víctimas en textos de una eficacia sutil pero implacable, Mercado se elige continuamente exilada porque sabe, como se saben las cosas cuando se escriben, que en esa elección se juega lo más humano de su vida. No es por resentimiento, por voluntad de quedar fijada a la desgracia, que le gusta verse como la habitante de una intemperie infinita incluso cuando la resguardan las paredes de su casa, sino porque en la desgraciada pérdida de lo propio se le reveló su esencial impropiidad. Sólo el que habita en el no-lugar del exilio, en la nostalgia o el duelo por la pérdida del hogar aunque jamás lo haya abandonado, puede vivir su identidad como un anhelo de búsqueda y comunicación a resguardo de cualquier procedimiento identificatorio. En el tiempo del exilio, un «presente continuo» («La cápsula que soy») en el que ninguna presencia puede encarnarse más que como lo aludido por el cuerpo imaginario de la escritura, se atraviesa, sin dirección y sin término, la distancia insalvable con uno mismo, distancia que el sabio en exilios ya no busca salvar, sino más bien mantener siempre abierta y en tensión, porque por ella pasa una posibilidad de habitar el mundo sin sacrificar del todo la propia e inubicable diferencia.

Con «el arma de lo mínimo», esa atención puesta en los pequeños acontecimientos que pasan por las cosas que la conmovieron, la que eligió el exilio como residencia se confronta con el vacío y desde él tiende puentes que buscan establecer un contacto con los otros (la imagen del puente, que aparece en distintos lugares de *Narrar después*, dice al mismo tiempo el deseo y la imposibilidad de reunir los márgenes heterogéneos). Esos otros podríamos ser nosotros, si fuésemos capaces de responder al llamado de la intemperie, si aprendiésemos a habitarla sin negar ni rechazar la ausencia de límites precisos, la falta de certidumbres territoriales. Esos otros son los escritores y los artistas con los que Mercado conversa en la escritura para imaginar una comunidad de semejantes, reunidos en el exilio por la afirmación solitaria de lo que en cada uno hay de inasimilable. Esos otros son también las víctimas de la barbarie política, los sobrevivientes de los campos de concentración y exterminio, los desaparecidos por el terrorismo de Estado, los desechados por la sociedad. La escritura escucha y revive sus historias de vida desprendiéndolas del vasto mural de la Historia para hacer justicia al dolor intransferible que las habita. No se conforma con denunciar el daño que sufrió el otro: con las armas de una imaginación en estado de memoria «justiciera y resistente», quiere «conocer su desaliento y su pasión, recuperar su sueño y su deseo» («Un aire entra en el recinto cerrado»). También aquí se trata de dejar hablar lo silenciado y no de darle voz, de potenciar la «dimensión política» («La letra de lo mínimo») de la escritura de los recuerdos y no de impostar un discurso político.

Toda búsqueda literaria se define por una paradoja en la que se cifra su acontecer. La que corresponde a la literatura de Tununa Mercado es la de volverse más intensamente política cuanto más radical es en ella la exploración de la intimidad. Si no fuese un concepto del que hemos abusado hasta reducirlo a un cliché crítico, hablaría aquí de «literatura menor». Mejor terminar con otra cita de *Narrar después*, encontrada en un texto en el que Mercado sueña con nosotros «Una pesadilla para Pinochet»: «eso que llaman lo subjetivo –las emociones, los sentimientos, los placeres de dañar al maligno o de descomponer la treta del canalla–, es lo político por antonomasia». No sé si la minuciosa ferocidad con que la escritura imagina las humillaciones y la degradación del monstruo preso en Londres alcanza para redimir a sus víctimas, pero sí, que hace todo lo literariamente posible.

Notas

¹ Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003. Ver «El brillo» y «Errata».

² Horacio González: «Elogio del ensayo», en *Babel* 18, 1990, pág. 29.

³ Pero a través de cierto cuerpo, con una historia y una composición intransferibles.

⁴ Enrique Vila-Matas, «El mal de Montano», Barcelona, Anagrama, 2ª ed., 2003, pág. 142.

PRESENTACIÓN DE VARIA IMAGINACIÓN, DE SYLVIA MOLLOY

(Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003)

POR MARÍA MORENO

Es difícil describir el encanto y la resonancia de estos textos sin ceder a la superstición romántica de que comentarlos significa amenazarlos, como si aún no hubieran quedado indeleblemente impresos. Se trata de relatos que no avanzan sino mínimamente, como si se tratara de fijar una imagen que sólo se pone en movimiento para describirse a sí misma, con el apenas esbozado fuera de campo que transcurre entre su aparente primer sentido y su reconstrucción. Es decir, no cuando el sentido –siempre dudoso– ha sido atribuido sino cuando se lo ha ordenado en una serie en la que siempre queda algo por interrogar. Iba a afirmar que *vi* practicar este género sólo a mujeres, las más recordables, Victoria Ocampo en el final del primer tomo de sus autobiografías, Norah Lange en *Cuadernos de infancia*, la más cercana Noemí Ulla en *El ramito*. Pero recordé *Cosas* de Aldo Papparella y el inédito *La muñequita negra* de Daniel Molina ¿Podría bautizarse a estas pequeñas historias que en *Varia Imaginación* son universos complejíssimos en sus tanteos de los diversos dispositivos de la ficción memorativa, sus condensaciones y desplazamientos, *magdalenas?* ¿O deberían llamarse *fresias* ya que para Molloy el devanar de la *memoria en construcción* parece tener un objeto olfativo y no comestible?

El sentido del título *Varia imaginación* parece funcionar al mismo tiempo como un freno para la lectura en clave autobiográfica que literalmente: la imaginación sería la movilización de imágenes hasta ponerlas en cierto orden. Hay una hija que narra una suerte de *versiones* sobre la madre aún cuando intente contar otra cosa. *Varia imaginación* –nunca dejaré de sacarle jugo a *Tretas del Débil*, el ensayo de Josefina Ludmer sobre Sor Juana Inés de la Cruz– se desliza entre varios verbos: *memorizar, citar, recordar, olvidar, saber*. A veces estos verbos se sustituyen, se conjugan en negativo o se contraponen. En el texto que da título al libro («*Varia Imaginación*») la madre olvida porque *sabe*. Olvida que le ha dicho a la hija algo que daba cuenta de un saber sobre el deseo de ésta cuando aún no podía nombrarse salvo desde una ficción. En «*Enfermedad*» la narradora dice haber olvidado las alternativas del cáncer –los enfermeros, la sala de rayos, la camilla y lo sustituye por una *cita* de la madre «El cáncer no perdona» pronunciada en la infancia sobre una vecina cuya prestancia sobrevivía a la amputación de los dos pechos. En «*Curas*», dice *no saber* donde estaba la madre cuando el enfermero colocó la cabeza en su vientre y la besó. *Recuerda* el pelo engominado. Dice que *no sabe* si con su abuela paterna hablaba en inglés, pero *recuerda* que escribió un cuento donde un chico habla en inglés con su abuela

y otro donde se niega. *Recuerda* no haber sabido por qué la madre armó un escándalo cuando aquel cura acarició a su hermana pero *recuerda* que se puso celosa. Se puede sospechar que un recuerdo se hace relato cuando se advierte en su núcleo un secreto al que la memoria ha atribuido un sentido a posteriori. Que ese saber a destiempo sobre la intención –unas caricias excesivas durante el transcurso de la visita a una iglesia, alargada por el cura guía –desencadena la escritura. Como en «*Vichy*», la narradora *sabe* –seguramente lo confirma–, actualizada por el libro *Argelia Hotel* de Adam Nossiter que sitúa el lugar que fuera ministerio de cuestiones judías durante el gobierno de Petain y que los buenos burgueses que la acogieron en su casa durante un almuerzo debían haber estado al tanto, pero *recuerda* la legumbre exótica que le sirvieron y a la viuda de Larbaud cuyo archivo fue a consultar y se vestía como una niña por gusto de su marido (¿Larbaud paidófilo?).

Se podría decir que el texto del principio («*Casa Tomada*») y el del final («*Atmosféricas*») son los límites entre los diversos movimientos del libro, sus estructuras imprescindibles pero, sin embargo, *Varia Imaginación* parece estar organizado a partir de «*Gramática*». Como la madre ha sido despojada de la lengua materna ya que sus padres fueron dejándola a medida que aumentaban los hijos nacidos en la Argentina, la hija la aprende como si no hubiera hiato entre sus abuelos y ella, para reponerle a la madre el francés. Mientras tanto ya sabe la lengua del padre, el inglés. Aquel saber perdido y restituido por delegación, ese *don* a la madre insta una verdad más legítima que la de la gramática. Cuando la hija pedante corrige la conjugación de un verbo a la hermana mayor de su madre que *sí hablaba francés* –*recuerda* que pronto supo que estaba equivocada pero no lo dijo– *venga* a la madre. Ese don no le dará a ésta el francés, ni a la narradora esa lengua materna pero en su uso permanece su origen amoroso. El amor se pronuncia en francés y se ancla en quien lo transmite, la profesora deslumbrante de «*Saber de madre*» y cuya partida hace sufrir. Luego se lo expresará a través de las voces literarias, la de Racine, la de Guide. En el orden de la familia *citar* es inconsciente y se realiza con el cuerpo: en «*Gestos*» la hija repite uno de la madre desasosegada: doblar la punta del mantel hacia el plato. En «*Levantar la casa*», la madre acaricia el vano de una puerta, un picaporte, la pared de la casa que va a dejar, *citando* a Greta Garbo –señala la hija– quizás *sin saberlo*. Mientras que el *citar memorizando* es el de la *cita conciente* y el de la *cita amorosa*, el mantra con que se conjura

los amores contrariados —a través de Fedra, de Berenice— o el voto de suerte con que se bautiza Julian a un amor innombrado en homenaje al autobautismo de Vita Sackville West para hacerse amante de Violeta Trefusis: «Los parlamentos de Racine, también aprendidos de memoria fueron vehículo de mis amores no correspondidos de adolescente, consuelos de los engaños que sufrí de adulta. Los celos de Fedra fueron los míos, cuando me descubrí implicada en un triángulo amoroso del que no tenía sospecha. . . »

Podría decirse que en *Varia Imaginación*, la narradora cita dos veces a Victoria Ocampo. Cuando, interrogada por la madre sobre un amor en París, la hija dice Julián —*aunque o porque* se trata de una mujer—, no miente: Julián, es la traducción de Julien, el nombre con que Vita amó a Violet. En *La rama de Salzburgo*, Victoria Ocampo cuenta que cuando el marido la interroga sobre una carta anónima enviada a su amante ella responde que está dedicada a un personaje imaginario, que escribe para aliviarse, porque le gusta: «No mentí pues del todo porque esto también era verdad». En los dos casos se trata de utilizar como coartada una verdad de otro registro.

La segunda cita de Victoria Ocampo es «el hombre fue mi patria» sugiriendo que la emigración puede ser una mujer. Si el francés habla de amor, el inglés —la lengua paterna— parece revelar algo prohibido, incómodo: así como quien narra ha aprendido francés en lugar de la madre, le ofrece en cambio el inglés a la profesora de francés que la deslumbraba y le pidió ese intercambio. Pero algo leído al azar turba a la joven alumna, una cita *inopinada* que parece delatar algo bajo y que, podría sospecharse, se hizo a propósito y se recuerda como perteneciente a *Tono Bungay*, pero no puede verificarse. En «*Ceremonias del imperio*» el inglés que la hija lenguaraz traduce es equívoco y revela el monolingüismo de la madre, el no estar a la altura con su lengua fonética y su invitación a lavarse las manos dirigida a esas inglesas que vienen de visita durante la ceremonia del té. La lengua paterna, la que usa el padre —no se sabe si el inglés o el castellano— aparece en *Varia Imaginación* como coloquial, franca y mal hablada «ahí está Quintana pinchando trastes», «qué mal toca ese hombre». Y hasta brutal, cuando cuenta de un viento tan fuerte «que suele tumbar a las ovejas y éstas, impedidas por la abundante lana, no consiguen ponerse en pie y se quedan allí, tumbadas de costado, hasta que se mueren. A veces, antes de morir, los caranchos les comen los ojos». La lengua paterna es incómoda en más de un sentido pero precisa en su mandato: quedarse quieto significa la muerte. Y como si ese mandato marcara los movimientos del libro se cuentan diversos viajes en donde algo *no se sabe o no se recuerda*. Uno a Río Gallegos, *no se sabe* si el primero del padre —se recuerda la ida a Aeroparque demasiado ceremoniosa—, otro a una quinta en Pilar con la madre y la hermana —*no se sabe* si los padres están peleados—, viajes a Punta Mogotes y Mar del Sur, a Misiones, a Vichy, a una isla en el Caribe, cada uno con su cifra. La lengua paterna con su brutal alusión a las ovejas dicta también que el movimiento interrumpe los efectos de la muerte. En «*Claire de luna*», la narradora dice que está de duelo

por su hermana pero que se alegra de pronto ante la visión de unas vacas que danzan bajo la luna, en «*Misiones*» afirma que la frase más bella de la literatura es «Una pareja de guacamayos cruzó muy alto y en silencio hacia el Paraguay». La vaca, un logo de la Argentina, en una isla del Caribe, un logo del viaje de placer y olvido, el guacamayo, un logo de la excepcionalidad exótica que se duplica rompiendo su soledad. Atravesar fronteras sigue siendo lo deseable.

Se dice que la madre no sabe ni inglés, ni francés, ni música, ni que el gesto que repite ha sido realizado en la ficción por Greta Garbo: pero la madre sabe las lenguas en un sentido práctico y preestético, las que nombran los elementos y mecanismos de la costura que se enumeran en *Homenaje*: plumetí, broderie, tafeta, canesú, ranglán, manga japonesa, etc. donde el goce de la evocación —palabras escuchadas desde el cuarto de costura— prohíbe todo ordenamiento.

Pero la madre *sabe* del deseo y lo ordena *lo sepa o no lo sepa* y a esa lengua *sí* la habla. Por eso facilita los regalos para que la hija pueda despedirse de la profesora de francés, otra vez la verdad como coartada. Y a ese saber lo reconoce por desplazamiento. Cuando la hija por fin revela que «Julian» es una mujer, pregunta si es judía, desplazando a otro significado prohibido de la época —finales de los años cuarenta— sobre el que pesa un secreto, el sentido de esos amores de los que dice *no saber nada*. Como desplaza el dolor por la muerte del padre al recuerdo de una infancia hambrienta «Estoy pasando hambre, me estaba diciendo, y no hay alimento que me sacie». Del mismo modo quien narra desplaza la catástrofe de las torres gemelas a la posible demolición de su casa natal, y el tiempo en que se está lejos a aquel en que no se ha partido de casa y se refugia en ella asociando *fragilidad a frío* porque el tiempo perdido que se anuncia en sueños y recuerdos es térmico: «En septiembre de 2001 cambió el tiempo, mi tiempo, quiero decir. No me refiero a que los acontecimientos del 11 me hayan hecho sentir frágil, con un futuro incierto, aunque todo eso se dio. Me refiero a la temperatura, a las estaciones, como si el ataque hubiera desordenado algo en mí de manera mucho más profunda 'Atmosféricas'». En *Varia Imaginación* no está en juego *la verdad* sino la calidad de sus ficciones: hay unas mejores que otras. Las supuestas palabras de Trotzky al morir («Esta vez lo han logrado, Natalia, pero seguirá viviendo nuestra causa que es la causa de todos los pueblos», pronunciadas dramáticamente por una guía turística («Últimas palabras»)) como el relato del amigo que dice haber visto la bolsa con el vestido de bodas de su madre en el camión de mudanza, dado por decisión de sus hermanos a la beneficencia («Levantar la casa»), son denunciadas como *apócrifas* no por carecer de *evidencia* sino por su *estética*. Quizás porque la voz de la madre se deleita en tragedias que aspiran a la moraleja, la narradora es pudorosa, irónica, distante: lo trágico requiere de una retórica ascética. Hay verdades que matan por la tosquedad de su trama como la de la mujer que le cuenta a la hermana menor que el marido ya fallecido era amante de la hermana mediana, considerada la extravagante

(«Amor de hermanas»), y hay ficciones que permiten construirse un recuerdo como la del hombre que encuentra cartas de la amante de su padre y cree que son de su madre y prueba de una pasión que le permite organizar un relato casi edificante «*Ruim*». El yo que se enuncia en cada texto podría ser siempre distinto como si cada texto fuera el primero o único haciendo vacilar la definición de fragmento: probablemente en cada uno están sin omisión todas las operaciones entre *decir que se recuerda*, que *se ha olvidado*, que *se sabe*, que *se cita* con el cuerpo o de memoria. Funcionan como un talismán donde algo pensado como un todo se conserva a partir de un pedazo: de ese modo a través de éste, lo perdido no se pierde, se condensa en una de sus partes que lo representa. Y si la verdad es una coartada, la verdad de la ficción como *una verdad más llevadera* —diría esta madre— puede hallar resistencia en eso que la ficción no reconoce y que el lector podría sintetizar en una fórmula parecida a la que se utiliza para referirse a los fantasmas: «ya se que no es su vida lo que cuenta esta autora, pero aún así. . . ». Por eso hay en *Varia Imaginación* un convite a una lectura en contrapunto autobiográfico: «Yo también tenía un enfermero, se llamaba Angel y también recuerdo el hornito donde se hervían las jeringas»; «Yo soy monolingüe al igual que mi madre quien consideraba el don de las lenguas como una infatuación de la familia paterna, una suerte de

impostura de clase alta»; «En las telas nombradas en *Homenaje*, que risa, falta crepe georgette».

Quizás el segundo relato vector de *Varia Imaginación* sea «*Levantar la casa*» donde la madre dicta un orden para las cosas en tiempos en que el padre no está: aquello que irá al nuevo lugar, aquello que será legado, aquello que será legado a las hijas, aquello que ya no tiene lugar. Las hijas creen acatarlo pero, la madre a quien se describe como «insomne», se levanta durante la noche e instaura un nuevo orden discutiendo las series. Es lo que ha hecho Molloy con *Varia Imaginación*. Si el inmigrante es su lengua mientras el castellano *estaba*, como dice en «Novela Familiar», desatar esta varia imaginación permite la resignificación de un verbo subordinado. Como antes se restituyó por delegación a la madre su lengua materna, la propia lengua materna hablada en otra ciudad se vuelve a conjugar como *ser*. Mientras que, muerta la madre, las series ya no pueden ser transformadas «Familia», «Viaje», «Citas», «Disrupción» quedarán como ya están, los textos que cobijan bajo sus respectivos títulos no pueden ser cambiados de lugar. Allí se cifra el duelo, la incorporación, el nuevo comienzo. Si en Argentina esto no tuviera dramáticas resonancias políticas podría decirse que *la casa está en orden*.

EL RASTRO DE MÚLTIPLES SUSTANCIAS MARGO GLANTZ

(El rastro, Barcelona, Anagrama, Narrativas hispánicas, 2002)

POR MARCELA ZANIN

Puede decirse que de las experiencias vividas por el escritor barroco, el del siglo XVII, la de la variedad, ligada a una nueva manera de percibir el movimiento, conforman un modo hasta entonces inédito de concebir la realidad. Si un mundo dinámico es un mundo vario es, precisamente, porque la variedad es una nueva condición de relación con lo real. La variedad dilata, y el principio que la misma acarrea impone un nuevo tipo de conciencia que desata la posibilidad de jugar con una vasta diversidad de efectos. Variedad supone variación, y se sabe, varía lo que se mueve. La vida aparece como la imagen de la fugitividad y el mundo como un sitio en permanente movimiento; de modo que la experiencia que le cabe al escritor de ese tiempo histórico es aquella de una multiplicidad sucesiva, siempre inestable, ligada, inevitablemente, a una serie de mutaciones. Un universo donde nada dura y donde todo va hacia la muerte, un juego siempre cambiante que no deja elementos estables o inmodificables, a no ser el escenario mismo de tal devenir. La condición humana es experimentada como una especie de estado suspendido entre las instancias de esos cambios: vida y muerte aparecen ligadas en una permanente relación

de precariedad moviediza. El sentimiento expresado con mayor asiduidad es, así, el de que todo se escurre, y con ello el horror ante tal inasibilidad. Todo cambia, todo aparece envuelto en un juego de variaciones que muestra a todo punto de equilibrio como lugar permanentemente diferido.

El rastro, última novela de la escritora mexicana Margo Glantz, se sitúa en los vestigios trazados por ese tipo de experiencia: cita, retoma, rehace y se sirve del típico barroco de la variedad para volverlo una instancia destinada a preservar el espacio y el tiempo del relato. Pero desde la inserción de esa misma experiencia en un universo de radical devaluación, en un universo donde los objetos, los materiales y los sentimientos, tal como las ropas usadas o los trastos viejos vendidos, precisamente, en un «rastros» emergen deshechos, arruinados, disímiles y heterogéneos. Así entonces la serie, permanentemente descentrada y en movimiento, que puede leerse en las palabras de la narradora: Rembrandt, Pascal, Caravaggio, Calderón de la Barca, Bach, la ópera de los castrati, Rousseau, León Hebreo, Goldberg, Glenn Gould, el Chilam Balam, el tango, la canción pop española, los saberes de la

física, y los de la medicina, el refranero popular. Conjunto de elementos que de algún modo parece vaciado por el mismo efecto de andadura en espiral ofrecido por el relato. Ruinas de la alta cultura letrada que emergen junto a pedazos de recuerdos, de deseos, de sustancias materiales, y formas de la cultura popular como instancias de variación desde el tono, coloquial y dolido de la voz que cuenta.

Porque, ahora bien, ¿de qué habla esta novela contrapuntística, lenta y reflexiva? ¿qué cuenta este conjunto extraño de diversos materiales? La voz viva, y actuada, de Nora García (la misma que se lee en los relatos de *Zona de derrumbe*, pero despojada aquí de los matices de la farsa para teñirse, en muchos momentos, de los del melodrama) intenta relatar la experiencia de la pérdida acarreada por la muerte, la de su ex-marido (la misma regresa a su pueblo para asistir al velorio de Juan, músico como ella, quien ha muerto de un infarto al corazón), como también de todas aquellas otras muertes estrechamente ligadas a «las incertidumbres del corazón».

Podría arriesgarse que *El rastro* es, en un sentido estricto, una novela sentimental en tanto cuenta los avatares del sentimiento de lo perdido; pero también, y en un sentido más general, un modo de interpretación y trabajo en los vestigios de esa tradición. Lo que hace que de la serie descentrada y en movimiento se destaquen dos referencias literarias—nada casuales, por lo tanto—de tema amoroso, relacionado con la ausencia y el crimen pasional: la poesía amorosa de Sor Juana y una escena de *El idiota* de Dostoyevski. Curiosa duplicidad, que podría pensarse como un núcleo que puesto en perspectiva, una suerte de *mise en abîme*, adquiere su propia dinámica en el corazón del relato. Un movimiento que a instancias de la variación acarrea una y otra vez la pregunta por la relación de las palabras con las cosas, la del arte con los sentidos, de los sentimientos con la expresión (¿cómo saber la verdad de un sentimiento? o ¿por qué puede decirse que una literatura sea más «expresiva» que otra?, o ¿cuál es la expresión más sincera, o de qué tipo de «sinceridad» se habla respecto de las palabras en literatura?). Tal los problemas planteados en algunos poemas de Sor Juana, en aquellos que tienen como tema la ausencia (como es el caso de las lirás desbrozadas a lo largo de toda la novela: aquellas que piden al «amado dueño mío» que oiga con los ojos—«óyeme sordo, pues me quejo muda»—), y en el conjunto conocido como «sonetos amorosos». El dilema «corazón verdadero/palabra mentirosa», la «elocuencia muda», —esa queja muda de las lirás—participa centralmente de la escena fúnebre armada por Glantz, en conexión con el «crimen pasional» de la novela de Dostoyevski. Porque si la prueba material del amor, de la pérdida o del dolor por la ausencia, se encuentra en los poemas de Sor Juana en las lágrimas, en ese líquido humor (como dice y pone en acto el soneto—como si se tratara de una performance—elegido como uno de los epígrafes de la novela), en *El idiota* esa constatación aparece, simplemente, en una sola gota de sangre, la vertida por el corazón de Nastasia Filipovna (prueba, ésta, que por su concentración formal se acerca mucho a la fórmula de la «elocuencia muda» de Sor Juana). La experiencia

más «sentida» parece ser, entonces, la expresada en una máxima concentración formal (el soneto y la gota de sangre). Los sentimientos—los más «hondos»—se hacen espectáculo en *El rastro*, hipnotizan al lector; en su carácter de puras combinaciones artificiales encantan con su voz al que asiste a su desarrollo (¿no es eso la literatura?), como si ésta fuera un efecto producido por la garganta artificial de los castrados, o cercano a la limpidez del lenguaje (inventado, ficticio) con que se escribe la poesía sentimental. Pura ilusión, pura ilusión de los sentimientos, límpida y varia performance montada—y repetida—por la voz de Nora García hasta volver exangüe el cuerpo del relato («Este cuerpo, concluyo, ya no tiene sangre. Es un cuerpo exangüe. Un cuerpo exangüe», se lee al final de la narración).

Montaje además, este teatro de los sentimientos, tan barroco como la experiencia de la variación; vuelta entonces sobre una estética que, en términos poéticos, es retomada, actualizada y puesta en escena con acierto por Margo Glantz (se diría, más precisamente, a modo de esbozo de una fantasía poética), pero también como una manera, fuerte y provocativa, de situar su narrativa en lo más artificioso (en el sentido de lo hecho con arte) de la tradición americana, para reinterpretarla y volverla materia viva. La paradoja implícita en la relación vida/arte es retomada aquí para instaurar la materialidad del lenguaje, el aspecto físico y concreto, de una voz; y también para que se pueda en el rastro de Sor Juana «oír con los ojos». Porque si en otros textos la autora trabaja el asunto de la fragilidad inherente a la experiencia individual, ya sea desde las memorias, la autobiografía, la biografía, o desde la corrosión de esos mismos géneros, en esta novela parece darle otra vuelta de tuerca. Glantz vuelve sobre esos vestigios para narrar las historias de vida, que son también las historias de muerte, de Nora García a partir de la primitiva alquimia que resulta de mezclar múltiples sustancias. Tal vez pueda afirmarse que la narración logra que la palabra se vuelva sustancia material, prueba de lo vivo (tanto como la sangre o las lágrimas), prueba de vida; que desde la inserción en una poética que concibe al arte no como una extensión sino como una multiplicación, logra, podría decirse, que «lo vivido» aparezca con un espesor tal que no sea otra cosa sino el efecto de un sistema abierto por el ejercicio de la variación.

Si la verdad en el arte tiene que ver con la paradójica experiencia—perversa, por desviada—de «oír con los ojos», o con la «sincera expresión artificial» del castrado, sin duda, esta novela es un relato verdadero. Pero siempre, a condición de que esa pregunta sea insistente y permanentemente repetida: «¿Se lee en la mirada lo que siente el corazón? ¿Se transparenta la verdad en los ojos, en la expresión de la cara, en el gesto de la boca, en el mío cuando toco el chelo o cuando Juan tocaba el piano, o en el de los jóvenes músicos retratados por Michelangelo Merisi da Caravaggio? ¿Puede un castrado expresarse con sinceridad? ¿No son acaso los ojos las ventanas del alma? ¿Puede leerse el dolor en la boca de María que mientras habla desaparece? ¿Puede decir la verdad un rostro mutilado? ¿Cómo ser verdaderamente sincero

si no es visible el órgano que produce los sonidos? ¿O los colores? ¿Son verdaderos los crudos colores que Caravaggio conseguía reproducir en sus cuadros, valiéndose para lograrlo de una linterna que iluminaba y ensombrecía alternativamente a sus modelos, esos

jóvenes de voz clara, entrecortada, de rostros de mejillas sonrosadas, angelicales y con todo perversos?» Tal como en boca de Nora García se lee en el corazón de este relato.

SOBRE *DIESEL 6002*. MARCELO DÍAZ.

(Bahía Blanca: Ediciones Vox, 2001)

POR MARÍA CELIA VÁZQUEZ

Quisiera abrir mi comentario recordando las palabras pronunciadas por Borges con motivo de la inauguración de una exposición de cuadros de Pedro Figari: «Cuando la temeraria hospitalidad del doctor Dell Oro me convidó a molestar esta sulficiente demostración de la obra de Figari con un comentario verbal, mi primer movimiento fue de gratitud, mi segundo de aceptación, mi tercero de fuga. Consideré lo intruso de mi voz en materia pictórica, fui visitado de temores que consideré razonables». En la escucha retrospectiva de esta confesión que el joven Borges realizara en 1928, no nos resulta difícil reconocer el artificio retórico de la falsa modestia al que como ensayista nos tiene muy acostumbrados; por el contrario, el sentido de estas palabras repetidas por mí en este momento tienen el valor de una confesión sincera: «cuando la temeraria hospitalidad de Marcelo Díaz me convidó a comentar su segundo libro mi primer movimiento fue de gratitud, mi segundo de aceptación, mi tercero de fuga porque consideré lo intruso de mi voz en materia de crítica de poesía, fui visitada de temores que consideré razonables». Después reflexioné que la casi inmejorable ignorancia de la poesía que todos me conocen, se presentaba como la ocasión para ensayar una lectura ejercida menos como la práctica de un saber, que podríamos asociar con cierta competencia literaria, que como el relato de mi experiencia de lectura y de sus afecciones, el registro de los destellos del libro que me han deslumbrado y de los detalles que literalmente me han sacado la cabeza o erizado la piel.

Diesel 6002, el título del libro, no encierra sugerencias metafóricas ni alegorías, debe entenderse en un sentido literal: se refiere al motor de la máquina del tren robado y piloteado por la loca escapada del Moyano, quien en su huída a Temperley en busca del Indio, el novio maquinista, es finalmente intersectada por el cabo primero José Azcurrain. Esta historia funciona como un *leit motiv* obsesivo en este libro que vuelve a ella insistentemente para re-escribirla a través de cada una de las piezas que se encastran para conformar un todo (los poemas, las citas literarias, los fragmentos de las crónicas policiales). Desde esta perspectiva, a pesar de la diversa procedencia de sus materiales, este conjunto de textos asume el carácter de obra; por su coherencia temática se puede leer como un extenso poema narrativo donde se ensayan distintas visiones de la huída en el tren, del amor y la locura. Como las variaciones musicalés de un mismo

tema, la obra poética urde una trama con distintas voces: desde la poesía representante de la más sofisticada Tradición Literaria Occidental (la barroca, por supuesto, pero también la surrealista) hasta la crónica periodística y la canción popular; pasando por la versión poética que escribe Díaz. En *Diesel 6002* hay cita, *bricolage*; se practica el uso y la apropiación de la cultura popular en el marco de una poética de la mezcla con lo que tradicionalmente se llamaba «la alta literatura». Todos estos rasgos revelan la contemporaneidad del libro, y al fecharlo permiten reconocer su filiación con lo que se conoce como «la poesía de los 90», una categoría laxa que sirve para referirse a un fenómeno literario más o menos heterogéneo bajo la fórmula sumaria del aire de época, la sensibilidad compartida entre un grupo de poetas que produce simultáneamente. En este sentido, la presencia de rasgos como la mezcla, la búsqueda de ciertas imágenes urbanas, el trabajo poético con lo popular manifiestan los efectos de superficie de lo novedoso cuyo aporte caracteriza esta tendencia poética. Pero no es lo novedoso sino lo nuevo lo que me interesa del libro de Díaz y me mueve a indagar en qué consiste la singularidad de esta poesía cuyo tono peculiar la distingue en el fondo poético común de su generación.

Lo nuevo, creo, consiste en que lo poético se concibe bajo la forma de la traducción; entonces ya no se trata del roce entre lo popular y lo culto, ni de la audacia de la reunión sin violencia de Góngora y Nino Bravo sino del modo en que una versión se traduce en la otra mediante un procedimiento montado como un juego de postas en el que el poema de Apollinaire es traducido por los fragmentos de Clarín o el Diario popular y éstos a su vez, lo son por los poemas de Díaz los que a su vez se traducen en un más que célebre estribillo del inefable cantautor tucumano, y así, sucesivamente hasta llegar al final. Este juego no consiste en traducir lo popular a lo culto o viceversa bajo la forma de la parodia o la ironía, ni tampoco en promover los fragmentos artificialmente (ostensiblemente) trabajados como la forma literaria más jerarquizada, más valiosa. Más bien se trata de un juego cuya clave es el movimiento, el desplazamiento de una traducción a otra, a cuyo ritmo se va tejiendo la narración de la historia de la loca y el tren como un entramado en el que la vocinglería social se junta con las voces literarias, para conmovirse mutuamente. Lo poético irrumpe en el movimiento de estas trasla-

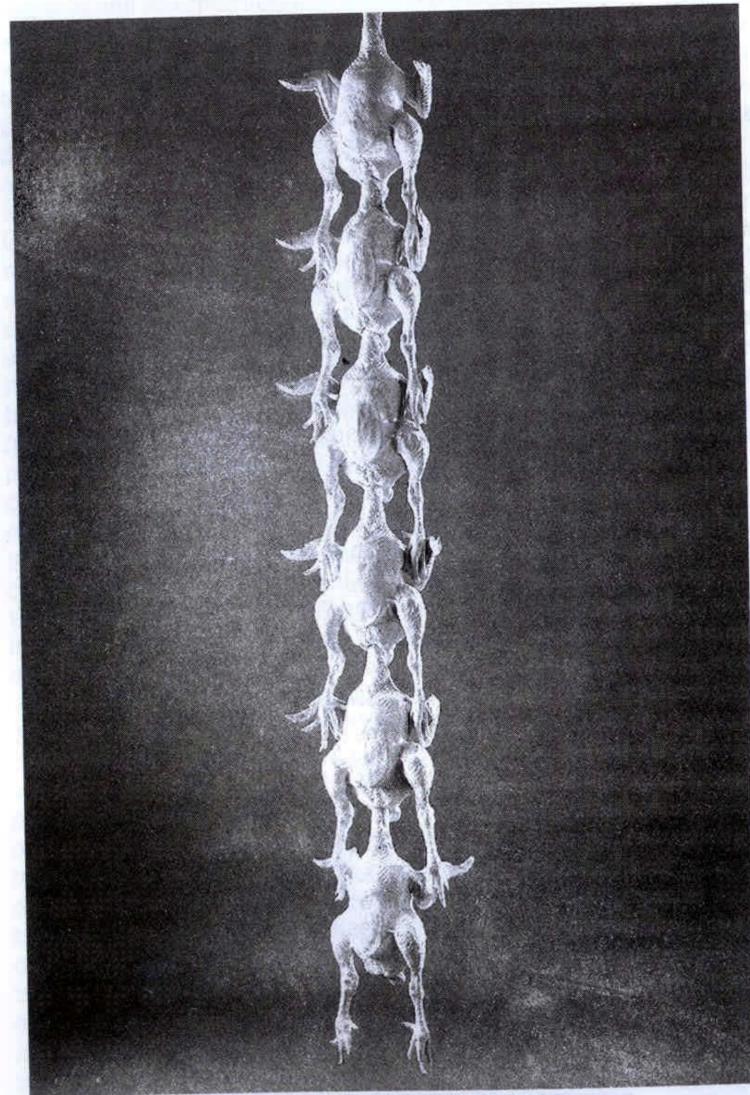
ciones porque la traducción es el principio constructivo de este texto en el que se produce un severo extrañamiento de la lengua a partir del trabajo con la sintaxis. Lo poético es ese gesto que encierra la anfractuosidad de la forma con la que Díaz re-escibe casi al modo barroco la crónica policial: «Áspera es la tarde del redujo, / áspero ese tiempo diesel que / a la que loca en un ardor la fuga / en áspero abandono la dejara». En el trasladarse del lenguaje, en el movimiento que va desde la transparencia de la lengua periodística «un policía evitó tragedia con loca que robó una locomotora» hacia la opacidad barroca del ejemplo anterior, encuentro también lo más inquietante de esta poesía. Aquí el trabajo de traducción supone llevar al límite, extremar el lenguaje hasta opacarlo y provocar una forma obstruyente en la que se plasman los conflictos de la relación entre lenguaje-literatura y experiencia.

En esta poética –tal como nos advierte Benjamin acerca de la traducción– la razón fundamental no es ni la comunicación ni la afirmación de la historia original sino la búsqueda de una lengua que con su opacidad nos estremece porque nos hace entender, o mejor sentir, que lo que hay de inactual e intratable en su

voz en tanto réplica de una sintaxis barroca es lo que tiene de intratable e inactual cualquier discurso amoroso. En definitiva, este juego de traducciones choca contra la imposibilidad de poner en palabras la experiencia del amor porque, como sabemos, en un punto ésta se resiste al lenguaje verbal, estético, social. Entonces, esta paradoja entre el afán de las traducciones y la intraductibilidad del amor y la locura insinúa el misterio de la experiencia.

La sintaxis barroca oscurece la transparencia verbal de la crónica periodística y allí se produce otra paradoja porque justamente en el proceso de oscurecimiento es donde se ilumina lo intraducible del amor en un discurso amoroso. La distancia que media entre la crónica policial que da origen al libro de poemas y la versión poética de la traducción es la que corre entre una imagen del amor despojada, vaciada de las afecciones y los fantasmas que desgarran la subjetividad del amante, y la experimentación de los dislocamientos, los trastornos de la lengua cuando choca con la imposibilidad de enunciar un discurso amoroso y ya no sobre el amor. De todos modos, el relato periodístico a su pesar parece conservar algo de lo intratable del amor de la loca por el maquinista; por eso logra deslumbrar con sus destellos a este cazador de imágenes urbanas que es Marcelo Díaz. O, pensándolo bien, tal vez la fascinación provenga de la realidad que la crónica cuenta porque, como sabemos, hay ocasiones en que la realidad (no los discursos) se alegoriza. En este sentido, la imagen de la huída loca del tren se asemeja a la de los negros con las patas en la fuente, porque en ambas irrumpe lo revulsivo e intratable del amor y la política en tiempos de extenuación de la experiencia.

Para terminar, Marcelo Díaz convierte la historia de la loca en un hallazgo poético, se obstina en presentar la extrañeza de un mundo familiar a través de un arduo trabajo con la lengua. En el vértigo del discurrir, en su oscurecimiento, *Diesel 6002* golpea con un flash de experiencia deshilachada que como un shock electriza el cuerpo, me eriza la piel como cuando veía los programas de Roberto Galán y algún invitado hablaba del amor desde la vida haciéndole estallar en mil pedazos el sentimentalismo de los pósters, el decorado, los boleros. Pero el libro también me hace reír cuando se divierte con la historia del tren y juega como un chico buscando otros tan alocados como el de Temperley en el bosque de los discursos. Conociendo la tradición «berreta» de Marcelo, me sorprende la ausencia de una de las imágenes más delirantes de la cultura popular argentina: la del tren que parte rumbo a Europa con Isabel Sarli. Tal vez, se lo esté guardando para un próximo libro en el que vaya a saber con qué hallazgos nos asombrará.



Cadena de Pollos. 1997. Calco de pollos en silicona blanca

RECADO PARA ARTURO CARRERA POR LILA ZEMBORAIN

Arturo, después de leer tu *Tratado de las sensaciones* desde qué lugar te escribo, parada, sentada, de rodillas, de costado, mirándome en un espejo, tirada en el piso, desde afuera, desde adentro, desde cualquier lado menos desde arriba para no tener una mirada constelada sino extendida en esos espacios en blanco, en esas mediciones que atienden a lo propio de una hombría modesta, en la descomposición de la semilla arqueológica que se desparrama de generación en generación en un campo de similitudes y resguardos, centelleante epifanía de los genes. Una simbolización sorprendente del linaje en centauros, faunos, ninfas en Pringles, faunitos, fauna la voz que habla, fauna y flora, como si ambas fueran las precisiones de un cuerpo desmenuzado en el espejo negro –opaco como los poemas– en su cualidad de no reflejar las voces que eran, sino para reconstruir de a pedazos los fractales de la vida multiplicada en sensaciones recibidas y entregadas. Porque si las sensaciones son afectos y los afectos sinestesias que impregnan las palabras de sustancias afectivas, los espacios en blanco son el ritmo, la medida exacta que permite de a momentos el alivio de la evocación arbitraria de la memoria de los genes del que lee, como yo, desde la distancia de otro idioma y otra idiosincracia, y allí salen pensamientos como qué argentino que es Arturo, pueblerino de fauno disfrazado, qué argentino en esa invocación interminable de los campos sembrados en bolsitas de papel madera, con avena sativa (que parece más bien el nombre de un bolero), donde se concentra el olor de los galpones, la pila de bolsas de arpillera, la picante consistencia de los granos acopiados, parientes todos de una semilla primigenia, el linaje del cereal, que se trasmite como restos de memoria apelmazada en la gramática genética. Si es de varones esta compasiva enumeración de los parientes, no incentiva como en Borges el coraje o en Aira el desparpajo, sino más bien una cotidiana rutina de labores, el tamiz donde se cuela el atributo, los ojos indecisos, una forma de cabeza, la secuencia inevitable de los bienes, cuartos que antes fueron y ahora son lo que no eran, huellas de una genealogía que mitifica un pueblo con cierta clave carente de arrogancia, una composición generosa de lo ido, una ética de la continuidad hasta ahora inexplorada, de suerte que si se gesta el abandono, la orfandad, la atroz ruptura, hay en esas relaciones una nomenclatura cariñosa que alisa la pisada de la muerte. La extensión de tus palabras, Arturo, en este libro es ilimitada. Disemina en la superficie estética de un ritmo, una ética de las sensaciones que se hace necesaria en estos tiempos de estupor.

Marzo 2004

Nota:

Descubro aquí la forma del «Recado», otro acierto de Gabriela Mistral.

Nuevos modos de pensar la cultura

UNA CONVERSACIÓN CON GEORGE YÚDICE

Alejandra Laera

SI BIEN LA CARRERA DE GEORGE YÚDICE SE INICIÓ EN EL CAMPO DE LA CRÍTICA LITERARIA LATINOAMERICANA, A FINES DE LOS 80 EMPEZÓ A DEDICARSE A LOS ESTUDIOS CULTURALES, CONVIRTIÉNDOSE DESDE ENTONCES EN UNO DE SUS PRINCIPALES REFERENTES. CON ESA MISMA ORIENTACIÓN PERO REPLANTEANDO VARIOS DE SUS SUPUESTOS FUNDAMENTALES, SE HA ENTREGADO EN LOS ÚLTIMOS AÑOS AL ANÁLISIS DE LAS POLÍTICAS CULTURALES Y DE LOS PROCESOS TRANSNACIONALES Y DE GLOBALIZACIÓN. HA SIDO COEDITOR DE ON EDGE: THE CRISIS OF CONTEMPORARY LATIN AMERICAN CULTURE (1992) Y COAUTOR DE CULTURAL POLICY (2002). EL RECURSO DE LA CULTURA. USOS DE LA CULTURA EN LA ERA GLOBAL, PUBLICADO EN EL 2003 EN LA COLECCIÓN DE ESTUDIOS CULTURALES, GLOBALIZACIÓN Y CULTURA QUE DIRIGE NÉSTOR GARCÍA CANCLINI PARA LA EDITORIAL GEDISA, ES LA VERSIÓN EN CASTELLANO DE SU ÚLTIMO LIBRO (THE EXPEDIENCY OF CULTURE).

LA CONVERSACIÓN CON GEORGE YÚDICE QUE SE PRESENTA A CONTINUACIÓN TUVO LUGAR EN OCASIÓN DE SU VISITA A LA ARGENTINA A MEDIADOS DEL AÑO PASADO Y SU ORIGEN FUE UNA BREVE ENTREVISTA REALIZADA PARA RADAR LIBROS.

En *El recurso de la cultura*, tu último libro, planteas que la cultura se ha convertido en un instrumento que sirve para solucionar cuestiones de otra índole, como el desarrollo urbano o la generación de empleo. ¿Cómo surgió una idea que, desde la perspectiva de la propia cultura, genera bastante inquietud?

Como integrante de muchos encuentros sobre políticas culturales y también como participante en actividades de gestión, pude observar que la cultura era tratada, cada vez más, como un recurso para resolver problemas. En un estudio hecho en 1997 para el Fondo Nacional para las Artes de Estados Unidos (National Endowment for the Arts) se dice muy abiertamente que, si se pretende financiar la cultura y convencer a los financistas, la cultura debe ser usada, por un lado, para resolver problemas urbanos o sociales como el racismo y la intolerancia, y por otro lado, para generar empleo. Con ese estudio se estaba tratando de encontrar una nueva legitimación para la cultura y el arte en un momento en que, desde fines de los 80, el financiamiento estaba en crisis debido, en parte, al escándalo Mapplethorpe. Me refiero, obviamente, al caso del fotógrafo Robert Mapplethorpe y la cancelación de una muestra de fotos explícitamente homoeróticas, pero también al caso de artistas de performance homosexuales a quienes se les suspendió un show. Como finalmente el Congreso consideró que no se debía financiar aquello que era perverso, se generó un gran escándalo. El resultado fue que el senador que comenzó a promover estas discusiones terminó integrando el comité del Fondo Nacional para las Artes y se cortó el presupuesto, que de 172 millones de dólares bajó a 98 millones aproximadamente.

Un momento culminante en esta discusión sobre arte y financiamiento se dio a fines de 1999 en ocasión de *Sensation*, la muestra de

artistas jóvenes ingleses que puso el Museo de Arte de Brooklyn. También entonces el alcalde de Nueva York tomó la decisión de cortar el presupuesto para el museo, aunque finalmente debió devolverle los fondos que le correspondían.

El cuadro de la polémica fue el de la Virgen María, donde se usaba como material bosta de elefante. Eso se vio como un ataque a los católicos, pero resulta que el artista también era católico. Al final esa muestra se mantuvo y el alcalde terminó perdiendo su capital político.

Así como la financiación del arte terminó quedando atada al tipo de arte que se quería promover o erradicar, se supone que también la concepción de la cultura como un recurso para resolver otros problemas puede sufrir modificaciones según las diferentes circunstancias sociales y políticas. ¿Qué efectos ha tenido sobre el financiamiento de ciertos emprendimientos culturales, en ese sentido, un suceso como el ocurrido el 11 de septiembre?

El 11 de septiembre vino con una recesión que aún no ha terminado. Yo ya sabía que una cierta estabilidad económica era importante para que la cultura se usara como recurso, porque había hecho un estudio sobre música para un encuentro sobre integración cultural latinoamericana e industrias culturales que se llevó a cabo en Buenos Aires. Ahí me di cuenta de que en momentos de debilidad económica cae la compra, por ejemplo, de CDs. Eso pasó en el 2002 en la Argentina después de los hechos del 20 de diciembre, pero también pasó en Brasil, donde la venta de música, que en 1996 había alcanzado los 1.400 millones de dólares, bajó a 724 millones. Por supuesto, en esa caída intervienen otros factores, como ser el cambio de la moneda. En el caso de Nueva York, lo

que afectó a muchas instituciones, además de la recesión general, fue la baja de turistas.

¿Vos no observás acaso una reorientación en el tipo de objetos culturales que se usan como recurso?

Yo todavía no veo un gran cambio en el discurso, salvo por el hecho de que las fundaciones están repensando qué hacer con el dinero del que disponen y eso afecta el financiamiento. Para darte un ejemplo: la fundación Ford tenía un patrimonio de catorce mil millones de dólares, y a fines del 2002 declararon haber perdido cinco mil millones, lo que equivale al presupuesto de un país pequeño.

¿Considerás entonces que los cambios siguen una lógica económica antes que política?

Sí, económica, pero que afecta el lugar de la cultura porque —y esto apenas empieza a verse— hay fundaciones que ante la pérdida de grandes cantidades de dinero ya están pensando en recortar o eliminar los fondos destinados a la categoría «creatividad y cultura». Si una fundación se ha dado como misión ayudar a resolver los problemas de la pobreza, por ejemplo, ahora empieza a considerar hasta qué punto la cultura sirve para eso. En cambio, en el momento de las vacas gordas se puede decir que la cultura sí sirve para combatir la pobreza y entonces se invierte plata en ella.

Un aspecto de tu libro que me interesó particularmente es el papel que le otorgás a lo económico, sobre todo teniendo en cuenta que los estudios culturales, y en general los estudios sobre cultura, adeudaban en sus análisis la consideración del factor económico.

En el ámbito de las políticas culturales, con Néstor García Canclini y otros colegas hemos tratado de promover que se tome en serio al sector cultural dentro de la economía. Fijáte que en Nueva York cada dólar que se invierte en cultura, ya sea para el museo o para galerías, rinde 11 dólares en lo que gasta la gente que toma un taxi, va a un restaurante o decide quedarse en un hotel. Eso es lo que los economistas llaman «factor multiplicador». Cuando hay una crisis, no llegan los turistas y no se multiplica ese dinero. Como consecuencia, baja la recaudación de los impuestos que el gobierno cobra a toda esa actividad y ya no hay fondos para la cultura. Si bien éste no es un libro sobre economía y cultura, al proponerse estudiar un fenómeno social y cultural la economía necesariamente debe entrar en consideración. Es que muchos hablan sobre cultura sin ver los aspectos infraestructurales que la canalizan...

Tu libro está atravesado por diferentes debates y me gustaría que nos detuviéramos en dos que me parecen centrales. ¿Cómo te repositionás tanto en relación con los estudios culturales como en relación con la cuestión de lo subalterno?

Uno de los problemas de los estudios culturales tiene que ver, precisamente, con lo que hablábamos recién: por lo general, dejan de lado toda

¿industrias culturales?

consideración de las instituciones y los canales infraestructurales que hacen posible el quehacer cultural. Creo que eso se debe a que gran parte de los estudios culturales fueron montados a partir de la literatura, y en general la literatura —como yo también he sido crítico literario lo sé— no toma en cuenta a fondo el aspecto infraestructural. Pero mientras eso no condiciona tanto el contenido o la estructura del texto, en otras industrias la correlación es fundamental. Los estudios culturales siguen una perspectiva analítica tomada de las letras, la filosofía, la estética, pero se ponen a hablar de ciudades, de deportes, de un montón de cosas para las cuales los factores infraestructurales sí son absolutamente importantes. Esto es una parte de lo que veo como limitación. La otra parte es de diferente orden. Yo trabajé quince años en la revista *Social Text* y estaba allí cuando sucedió el escándalo Sokal, por eso conozco el tema bien a fondo. Fue un momento muy interesante, en el que hubo muchos cambios relacionados con cierta zona de los estudios culturales.

La publicación de ese artículo en la revista y la inmediata revelación por parte del autor de que era sólo una parodia de los llamados «estudios científicos», o sea una suerte de broma jugada a los estudios culturales en nombre de la ciencia, llevaron a revisar todos los principios de legitimación intelectual.

A pesar de toda la sofisticación que podía haber en la revista, a muchos de los editores parecía importarles demasiado la identidad del escritor como legitimador de lo que estaba diciendo. Ese fue el problema en relación con Alain Sokal. Él nos había mandado un trabajo para que se publicara suelto, pero recién se lo consideró cuando dos de los editores inventaron un volumen llamado *Science Wars*, una colección de ensayos en la que Sokal era el único científico verdadero; los otros eran sociólogos, antropólogos, críticos. Entre otras cosas, a mí me parecían exagerados los argumentos de su artículo. Me sorprendía su discurso posmoderno sobre la ciencia, porque yo mismo, como mucha gente, confío hasta cierto punto en la medicina, y además no creo en las epistemologías que tienen que ver con el lugar de la persona en la sociedad. Por eso, decirme que ser mujer o ser hombre, o ser negro, cambia lo que podrían ser las leyes fundamentales de la física me parece una locura. Algunos argumentaban a favor diciendo que la perspectiva de la identidad de ciertos grupos afectaba la manera de hacer teoría científica. Puede que sea verdad, pero uno hasta cierto punto todavía cree que es posible que ciertos fenómenos naturales tengan poco que ver con que en la segunda mitad del siglo XX haya debates en torno al feminismo o a las minorías.

El affair Sokal puso en debate, por un lado, la relación entre las teorías sobre minorías culturales y el pensamiento científico, y por otro, el papel del escritor, en este caso un científico, como legitimador de su discurso.

Soy muy escéptico con ese punto de vista y creo que, en este caso, se eligió a un científico para parti-

cipar de un volumen sobre ciencia y se le concedió mucha credibilidad sólo porque era un científico. Desde fines de los 70 se ha insistido mucho, dentro del feminismo sobre todo, con la epistemología no tanto de la identidad sino del lugar de una persona en la sociedad y del grupo al que pertenece. Desde el punto de vista negro, por ejemplo, uno entendería el racismo de una manera en que otros no lo entienden, o sea que se trata de una epistemología social y no necesariamente científica. Eso pasaba mucho en *Social Text* y entonces se publicaba a alguien que hablaba sobre chicanos porque era chicano. La revista, de hecho, se abría a escuchar lo que se suponía era un ajuste más estrecho entre quien hablaba y aquello de lo que hablaba, mientras a mí me parecía que no se debía publicar un artículo sólo porque era de un miembro del grupo sobre el que estaba escribiendo. Ése es el problema de, por lo menos, una vertiente de los estudios culturales.

En ese punto, y para retomar el otro de los debates que atraviesan tu libro, vos también planteás una desconfianza frente al carácter subversivo que se le adjudica a lo subalterno.

Desde luego. Es algo que veo como parte de la postulación, o la concesión, de que hay quienes tienen una epistemología privilegiada. Estoy de acuerdo en que eso funcione para ciertas cuestiones sociales, pero no para todo. El otro aspecto relacionado con esto es el gramscianismo de los estudios culturales, la idea de que la cultura es un campo de lucha entre distintas fuerzas sociales. Esto ha llegado a tal punto que conozco a personas que descartaban ciertas expresiones artísticas por ser de élite o representar una posición dominante.

En ese sentido, pensar la cultura como un recurso pondría en evidencia, entre otras cosas, ciertos procedimientos de igualación entre objetos u expresiones artísticas que de otro modo parecerían inconciliables. Podríamos decir que no sólo el mercado funciona como un igualador cultural.

Es que la cultura como recurso trasciende el mercado, al menos en un sentido estrictamente económico. Si una fundación quiere resolver problemas de pobreza o de intolerancia étnica, por ejemplo, y evalúa proyectos que anuncian «nosotros contribuimos a que haya mayor comprensión entre los grupos diferentes», es porque hay una especie de mercado, no necesariamente económico, que entra en el juego de la Unesco y las fundaciones, de la «koenegización» de la vida. Para conseguir los recursos, se les plantea a esas instituciones que los proyectos presentados tienen la capacidad de ayudar a resolver esos problemas, y al final, entonces, lo más importante de los proyectos termina siendo que sirvan para eso. En el último capítulo del libro comento un caso de este tipo: cómo muchos artistas que estuvieron en movimientos de arte comunitario pero que siempre se consideraron ante todo artistas empezaron a ser tratados como trabajadores sociales que llegaban a

las comunidades para trabajar con la pobreza, la discriminación o lo que fuere. Algunos de esos artistas, después de varios años, comenzaron a hacer su propia crítica y sostuvieron que ellos no eran trabajadores sociales.

Como si intentaran salir de una trampa en la que no debe ser difícil caer para artistas que buscan financiamiento con una propuesta de arte comunitario.

Fue justamente en una trampa donde cayó Iñigo Manglano-Ovalle. A él empezaron a invitarlo sólo para ese tipo de proyectos y entonces él mismo tuvo que decir «yo ya no hago eso», porque no quería quedar siempre representado como un artista que trabaja únicamente de esa manera. Él, que es un artista de intereses muy amplios, corrió el peligro de ser «ghettorizado». De hecho, hay artistas absolutamente sensibles e inteligentes, que ven cuáles son los canales que se les están construyendo y los toman como su material artístico; es decir: toman como material aquello que los está presionando. Eso se ve en el caso de Andrea Fraser, que se desempeña como una artista que trabaja en los museos y desmonta su funcionamiento, y que incluso hizo, desde el arte y no desde las ciencias sociales o la crítica literaria, la primera crítica de los artistas como trabajadores sociales. También un brasileño, Mauricio Dias, y un suizo, Walter Riedweg, han hecho una reflexión sobre la relación entre lo que se les exige al trabajar con comunidades pobres y lo que ellos efectivamente hacen.

¿Podría pensarse acaso que este tipo de escritor o artista considerado como trabajador social es una figura de recambio, atravesada por las demandas comunitarias y también fuertemente institucionalizada, de la de aquel intelectual de los años 60 que se debatía entre el arte y la política? ¿Cómo creés que la instrumentalización de la cultura se vincula con esos debates?

Por un lado, está lo que fue el debate sobre la intervención directa, sobre la necesidad de integrar arte y política; es decir el reclamo que se le hacía a Cortázar y que él tematiza en «Apocalipsis en Solentiname», o la polémica del colombiano Oscar Collazos con Cortázar y Vargas Llosa sobre el modo en que el artista se compromete con la política. Por otro lado, está la polémica más filosófica o estética, que era lo que me interesaba a mí, sobre hasta qué punto la literatura, o el arte, abre una perspectiva privilegiada a la realidad social. Toda la tradición marxista de la crítica estética generó la discusión entre la orientación luckasiana, que sostiene la representación, y la adorniana, que analiza cómo se registra, hacia dónde va la capacidad del arte de registrar la realidad social. Es lo que Jameson desarrolla en el ensayo sobre los mapas cognitivos y que él mismo comparte: el arte es privilegiado, en el sentido de que es como una prótesis que logra mapear cuestiones que el raciocinio cotidiano, incluso científico, no logra captar. Creo que todos esos debates, con la cultura como recurso, se han perdido.

Nicola Costantino

galería



Nicola Costantino. Por Marcos López, 2001. Peletería con piel humana

galería

BIOGRAFÍA

Nicola Costantino nació en la ciudad de Rosario, Argentina, el 17 de noviembre de 1964.

Mientras cursaba los primeros años de la carrera de Bellas Artes en la Universidad Nacional de Rosario, se interesó por materiales y nuevas técnicas de producción artística, y así comenzó a investigar y a trabajar en talleres y fábricas. En una de ellas, ICI Duperial, adquirió experiencia en moldes de silicona y matricería realizados en resina poliéster, aptos para la inyección de espuma flexible de poliuretano. El conocimiento de esta técnica, que adoptó desde esa época, resultó determinante para su obra y le permitió alcanzar el verismo que caracteriza sus calcos. En 1989 utilizó esta técnica en la producción de noventa muñecos de 80 centímetros de altura, que presentó en diferentes instalaciones. Ellos son los protagonistas de su primera exposición individual en Rosario, en el edificio del COEMIT (Comité de Inmigración Italiana).

Desde su adolescencia, Nicola trabajó en la fábrica de prendas de vestir de su madre. En ese mundo de la moda desarrolló su habilidad para el diseño y la moltería. En 1990, el resto de su familia decidió emigrar a Chile.

Dos años después, una beca de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe le permitió viajar regularmente a Buenos Aires, donde tomó clases con el escultor Ennio Iomi.

En esa época comenzó a trabajar e investigar sobre temas relacionados con la comida, la carne y el cuerpo de los animales, en especial el cerdo. Realizó experimentos, y luego un curso de taxidermia en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Rosario, donde aprendió a embalsamar y momificar animales. Los resultados de estas investigaciones se exhibirían en la muestra «Cochon sur Canapé», que en mayo de 1993 presentó en el Museo Juan B. Castagnino de Rosario.

Nicola asistió a una clínica de obra con artistas jóvenes que dio en Rosario el artista Pablo Suárez, quien propuso su nombre a los curadores del Casal de Catalunya, un espacio porteño donde en octubre de 1993 Costantino presentó nuevamente «Cochon sur Canapé». Suárez también sugirió a Nicola para integrar el primer grupo del Taller de Barracas de la Fundación Antorchas, que él dirigía junto al artista Luis Fernando Bénédict. Al culminar 1994 los miembros de ese grupo de becarios presentaron una exposición colectiva en la galería Ruth Benzacar, la más importante de la Argentina, donde Costantino exhibió su *Chanchito con motor*.

En 1995, ya casi instalada en Buenos Aires, viajó a los Estados Unidos por primera vez como parte de un programa de intercambio para una estadía de un año en la Houston School of Art. Esta experiencia se erigió en un punto de inflexión en su carrera artística: si bien su crecimiento ya estaba en marcha, allí vivió un cambio significativo con la oportunidad de desarrollarse en un entorno cultural y socioeconómico totalmente distinto, cargado de nuevas visiones. Recibió un espacio en el que pudo concentrar sus energías exclusivamente en la

creación, e hizo de éste un año por demás productivo, en el que también generó ideas para las obras de los años venideros.

Así, comenzó a experimentar con la réplica casi exacta de piel humana que produce en silicona y emplea para sus vestidos, que confecciona con sus propias manos. Realizó en Houston su primer abrigo con ombligos y cabello natural, que ella misma luciría en sus frecuentes viajes a Nueva York y Los Angeles.

La moda, un tópico que había estado presente durante toda su vida —en combinación con el consumo y el cuerpo como arma de seducción— se consolida como un tema recurrente en su obra.

En mayo de 1996, al regresar de su residencia en los Estados Unidos, retomó su labor en el Taller de Barracas y se embarcó en una nueva actividad, decisiva para su vida futura: la enseñanza. En el mismo programa de estudio donde recibió su primera oportunidad, empezó a trabajar como profesora de Técnicas. La posibilidad de transmitir los conocimientos adquiridos en sus últimas experiencias resultó muy satisfactoria, y hasta hoy continúa dando clases, tanto a adultos como a niños.

En esa época se instaló definitivamente en Buenos Aires, montó su casa y taller primero en el barrio de San Telmo y actualmente en Palermo, donde vive, produce su obra y dicta clases sobre técnicas para la producción de objetos y esculturas, especialmente sobre matricería en silicona y calco en resina poliéster.

En febrero de 1997 Ruth Benzacar la presentó en la feria ARCO de Madrid con su obra *Peletería con piel humana*. A partir de ese momento, el apoyo de la galería Benzacar acelera el ritmo de sus exhibiciones e impulsa su integración al circuito internacional. Así es que le propuso realizar su primera muestra individual en la galería, en agosto de 1998, donde hizo la presentación de sus «chanchobolas».

Hasta entonces, la situación de Nicola en la Argentina era satisfactoria y mostraba perspectivas interesantes; sin embargo, ella no avizoraba un horizonte de superación personal ni de reconocimiento alguno, y menos aún parecía estar en camino de lograr un lugar en el competitivo escenario del arte internacional. Este panorama comenzó a cambiar cuando en 1998 ganó el derecho a representar a nuestro país en la Bienal de Arte de San Pablo, Brasil, junto con el curador Edward Shaw. El tema de la Bienal, curada por el crítico Paulo Herkenhoff, fue «Antropofagia y canibalismo». En ese encuadre teórico y en una enorme vidriera, presentó sus prendas de piel humana, acompañadas por un video del artista Marcos López. Así, sus obras quedaron expuestas al mundo del arte, y se abrió una inmejorable oportunidad de exhibir y vender sus trabajos.

Estrella de Diego incluyó sus vestidos en la exposición «Con los cinco sentidos», realizada en enero de 1999 en la Casa de América de Madrid. La artista paquistaní Shazhia Sikander, con quien había entablado amistad en Houston cuando compartieron el programa de intercambio, le presentó a Jeffrey Deitch, quien inmediatamente le propuso una exhibición individual en su galería de Soho, Nueva York. Para cumplir con ese ambicioso proyecto, se dedicó a la producción de nuevas obras. Comenzó a trabajar con animales nonatos: calcos de potrillos y terneros atestados en cañerías «descubiertas» bajo la pared conforman un friso, y terneros y novillos forman bolas de animales (ternerobola) de hasta 95 centímetros de diámetro. Creó, además, una mayor variedad de modelos en peletería humana: chaquetas deportivas, pantalones, zapatos, carteras, corsets, entre otros. La introducción de un corte prêt-à-porter modifica el tono eminentemente clásico de sus prendas.

Ese mismo año fue invitada a participar de la primera Bienal de Arte de Liverpool, donde presentó *Peletería con piel humana*. En una esquina céntrica de la ciudad, en la gran vidriera de 15 metros de ancho de Lewi's store, doce maniqués aparecen ataviados con su ropa. Los transeúntes advierten atónitos los cabellos naturales que adornan los vestidos y los motivos en la «tela» (piel): anos, tetillas y ombligos. En ese contexto, pueden llegar a creer que los que se ofrecen a sus ojos son los diseños que se impondrán en la nueva temporada. El estilo de Costantino, que conjuga el arte con las estrategias de la moda, adoptó la forma de verdadera boutique, con vidriera a la calle y probador, en la galería neoyorquina Deitch Projects en septiembre de 2000. Su primera muestra individual en esa ciudad se constituyó en un momento fundamental de su carrera: por primera vez, su obra era exhibida en una galería de tanto prestigio mundial.

Unos meses antes, en enero de ese año, con 36 años de edad, Nicola realizó una exhibición individual en el Museo Nacional de Bellas Artes, de Buenos Aires. En julio, el nuevo edificio de la Galería Animal de Tomas Andrew en Santiago de Chile se inauguró con una exposición de los trabajos de Costantino. Noviembre vio una muestra suya en la Fundación Miró de Barcelona. En la edición 2001 de la feria ARCO participó en el programa Project Room, donde recubrió la totalidad del stand con sus frisos de nonatos.

Dedicó la mayor parte de 2001 al libro que refleja su obra, dado que estuvo involucrada en todos los aspectos de su producción.

Hacia fines de 2001 y principios de 2002 recibió la oportunidad de ingresar en la escena europea. El curador David Elliot le propuso formar parte de la exhibición llamada «Fråvæ / Ausencias», que recorrería toda Noruega. En febrero, integró «Camouflage», una exhibición en MUDAC de Lausana, Suiza. Luego fue invitada por la Academia de Arte de Oslo así como por la Universidad Complutense de Madrid en calidad de profesora visitante.

Entre mayo y agosto, la «Boutique Peletería con piel Humana» fue exhibida en el Museo de Arte Herzliya de Tel Aviv, Israel. En mayo, Costantino expuso su trabajo en Cooper Hewitt, Museo Nacional de Diseño de Nueva York, en el marco de una muestra grupal de productos relacionados, arquitectura y arte digital que exploró el papel de la piel como superficie externa y forma estructural. En septiembre exhibió su Boutique completa conjuntamente con el friso de animales nonatos y la serie de ternerbolas y chanchobolas en la Galería Christian Dam de Copenhague, Dinamarca, y posteriormente en Oslo, Noruega, en noviembre.

En este momento Costantino trabaja en un nuevo proyecto, «animal motion planet», que inauguró en Ruth Benzacar el 21 de julio; el 3 de agosto fue el lanzamiento de «savon de corps» en Malba (Buenos Aires).

Nicola Costantino: Arte del consumo

POR FABIÁN LEBENGLIK

Consumir, ingerir

La ingestión y la vestimenta son dos de los núcleos culturales alrededor de los cuales gira la obra de Nicola Costantino. Y esos núcleos vienen asociados a una serie de ritos, usos y tecnologías que adquirieron diferentes modalidades en la obra a través de los últimos doce años. Uno de los aspectos obsesivos y recurrentes en todo este cuerpo de obra es el tratamiento de la anatomía animal y humana, pasadas, precisamente, por los filtros de la ingestión y la moda de una manera violenta.

La ciudad de origen y formación de Costantino, Rosario, tiene una tradición artística de ruptura y politización que en las últimas tres décadas del siglo XX se caracterizó también por una tendencia al conceptualismo. Estas tres nociones —ruptura, política y concepto— están muy presentes en toda la obra de Costantino.

Desde su lanzamiento, cuando la artista realizó una instalación escultórica que evocaba una bacanal de gnomos libidinosos (*Il Baccanale* 1989, con figuras de 80 cm c/u, en poliuretano expandido), el ritual de la ingestión estaba tratado desde una perspectiva abyecta y degradada. Los gnomos, perversos en su exceso 'expresivo', formaban parte de una fiesta lujuriosa en la que compartían elementos tan simbólicos como el pan y el vino, a la manera de una misa pagana.

Cuatro años después, con *Cochon sur canapé*, una instalación en la que el plato fuerte estaba compuesto por un cerdo y varios pollos cocidos y servidos sobre una cama (*canapé*)—en un ambiente donde también se exhibían conejos y pollos momificados, envasados al vacío y colgados cerca de la cama—, la función que antes habían cumplido los gnomos de la bacanal ahora era cubierta por los propios espectadores que asistían a la inauguración: porque eran invitados a probar el impresionante manjar servido. La inauguración, en este caso, no sugería el clima de una misa sino de un festín carnívoro y obscuro.

La pequeña cama, en aquella instalación, daba el toque de mobiliario de época que funciona como antecedente de toda una veta de desarrollo futuro en la obra de Costantino: la moda.

El consumo, en su trabajo, está asociado tanto a su acepción de *ingerir* alimentos, como de *gastar* y *agotar*, también, a la versión religiosa del consumo, según la cual el sacerdote, en una metáfora antropofágica, toma el cuerpo y la sangre de Cristo bajo las especies del pan y del vino.

Vale aclarar que la cronología y la temporalidad, en Costantino, no son datos determinantes, si bien sirven para trazar el itinerario y el desarrollo de una obra que primero se muestra más cercana al rito de iniciados y luego se perfecciona y se hace más abierta y más precisa en su realización. Este efecto secundario de la cronología sucede porque hay, a grandes rasgos, un presente continuo, típicamente posmoderno, en el que la artista abre varios frentes simultáneos y relacionados desde aquel momento iniciático hasta hoy.

La escena casi teatral que se producía en las obras tempranas de Costantino tiene relación con ciertos aspectos de la teoría del *Teatro de la crueldad* que Artaud formuló durante la primera mitad de la década de 1930.

Se trataba de una clase especial de dramaturgia basada en la combinación de lo ritual con la fantasía. Esta forma de teatro lanzaba un ataque particular sobre el espectador para intentar liberar temores profundos que están usualmente reprimidos. Así las formas dramáticas forzarían a la audiencia a verse a sí misma y a su naturaleza sin los filtros de la civilización. Para impactar a los espectadores y lograr la respuesta buscada, Artaud convocaba en el escenario los extremos de la naturaleza humana, como la locura y la perversión. En este sentido, Artaud utilizaba el mínimo de texto teatral, para poner el énfasis en manifestaciones como llantos, gestos y gritos. La teoría del teatro de la crueldad supone que la civilización transformó al hombre en una criatura enferma y reprimida y que la función del arte es liberar la energía instintiva para superar la represión.

Con sus impresionantes tuberías de pared en las que se comprimen y atascan multitud de calcos de nonatos en siliconas en escala uno a uno, o de la violencia lúdica de sus *chanchobola* y *torobola*, así como en esa trilogía de bocas —boca humana que fagocita el hocico y la boca de un cerdo que a su vez fagocita el cogote y la cabeza de una gallina— o en su chanchito suspendido y transportado al matadero, la artista pone en evidencia el río subterráneo y usualmente invisible de la industria de la muerte *necesaria* en la que se basa la alimentación y que rige gran parte de la cultura gastronómica. La cultura de la alimentación se sostiene no sólo (o no tanto) por el gusto, sino más bien por mecanismos industriales y regulaciones sociales y contextuales determinados por múltiples condicionamientos económicos.

El gesto descarnado y objetivo de hacer evidente la maquinaria que hay detrás de la fisiología carnívora humana, ponen al descubierto las leyes, procedimientos y costumbres que establecen los tipos de alimentos y cómo conseguirlos, procesarlos y comerlos en cada sociedad.

Las tuberías que Costantino construye al modo de hormigueros que recorren las paredes con animales muertos, así como sus *Nonatos embalados para exportación* remiten precisamente a esa maquinaria industrial de la

alimentación carnívora pasada por el cedazo del aprovechamiento económico. La demostración de este proceso forma parte de aquello que los consumidores preferirían ignorar.

Con el realismo que impone la técnica del calco con silicona, cuya obtención implica el moldeado sobre los cadáveres de distintos animales, se alude directamente a la maquinaria de aniquilación a gran escala, constitutiva de la gastronomía carnívora, la cual forma parte de las relaciones sociales y de su organización. Son parte de un marco «institucional».

Dos de las obras clave, de relativamente pequeño formato aunque respetando la escala 1/1, son las tres bocas (humana, de cerdo y de pollo —con su cogote—, sin título, 1997) o la de los pollos que forman una cadena unida por la cabeza y el ano (*Cadena de pollos*, 1997). Ambas son *explicativas* del infierno omnívoro, en el que unos se comen a los otros. Allí las especies se degluten a sí mismas o por categorías. Hay una recursividad, una suerte de continuidad que se define por su condición sin fin, en una cadena de violencia controlada y necesaria.

Las cañerías con nonatos son otro infierno. En la obra de Costantino, el infierno tiene el rasgo distintivo de la acumulación, el atascamiento y la repetición. En este sentido, gran parte de la cuota de horror de la industria de la muerte es su banalidad y su cotidianidad sumadas a la supuesta necesidad de su existencia.

Por otra parte, el infierno de cadáveres de nonatos establece un correlato evidente con la política implícita de marginación, darwinismo social y eliminación del más débil. Con la *moda social* que generan las dictaduras, las posdictaduras, las democracias débiles y el capitalismo salvaje de los países dependientes y «en vías de desarrollo» (un eufemismo cínico que supone que esas «vías» pueden durar décadas y por qué no, centurias). Ese es el contexto histórico del cual, gracias a diversas operaciones ideológicas, se derivan *naturalmente* el sexismo, el racismo, la xenofobia, la degeneración, el genocidio.

La compactación, tanto de los *chancho* y *toro-bola*, como la de los *nonatos para exportación* y de las *tuberías de nonatos*, esta presidida por un riguroso criterio de diseño a través del que Costantino establece una gran distancia entre el horror de la maquinaria de la muerte y el efecto del refinado paradigma del diseño. La culminación de estos procesos son los *chancho* y *toro-bola* y la gargantilla de oro en la que se reproduce en pequeña escala y en clave de orfebrería, la *Cadena de pollos*. Con este tipo de obras se extrema y al mismo tiempo se sublima el planteo, porque allí aparece antes el diseño que el contenido. El paradigma del *design* se impone y los *chanchos* y *toros* terminan bellamente compactados, como si se tratara del trabajo de una *bijouterie* fuera de quicio y fuera de escala. En este punto el diseño, presentándose como un artificio de embellecimiento, funcionaría como crítica.

Consumir, modelar

La irrupción de la moda en la obra de Costantino surge directamente de la maquinaria de la muerte en la alimentación carnívora, porque se trata de vestidos, zapatos, carteras y ambientaciones hechos con silicona, imitando la textura de la piel humana, atravesada por un *pattern* de pezones, ombligos y orificios anales.

La moda en el arte se inscribe en un contexto actual de ampliación del concepto artístico hacia otras prácticas y ambientes, como, precisamente el de la moda y el diseño.

La imposición del neoliberalismo a escala global, desde el que se ve el mundo con los ojos excluyentes de la oferta, la demanda y el mercado, el arte pasa a integrar el mercado de consumo y los artistas son sus productores y oferentes. Desde luego que el arte siempre se escapa, tantea nuevos límites y se redefine, a partir de su capacidad crítica. Pero el mercado ya no es un horizonte de perspectiva lejana o contextual sino que es inherente a las obras de arte contemporáneas, forma parte de su definición y constitución.

A lo largo de la historia la vestimenta más aristocrática es aquella que de manera notoria impide moverse con soltura, y por lo tanto trabajar, a quien la usa. Del mismo modo, ha sido mejor considerada entre las mujeres la ropa que impide aunque sea sutilmente, sus movimientos y márgenes de maniobra. La ropa «alta» —de diseños «exclusivos», costosa para obtener y para mantener—, la de los desfiles de alta costura, es la que más explícitamente exhiba el imaginario de que su portadora no es ama de casa, ni trabajadora. Las prendas de Costantino siguen esta tradición.

Cuando se ve la ropa que diseña la artista se advierte de lejos el corte de los vestidos, la caída de la «tela», los accesorios. A partir de ese punto todo entra en una zona inquietante que comienza con la percepción del color (de la piel), sigue con la textura (de la piel) y luego se hace más denso cuando se advierte las huellas de «diseño» que pautan cada prenda.

La moda nunca pudo obviar la relación (de las prendas, calzados, tocados, agregados y adornos) con la anatomía, porque esta relación le es constitutiva. Y Costantino transformó esa relación en un arma: Por una parte, la vestimenta que fabrica es anatómica, pero por la otra esta hecha *con* anatomía.

Si bien las partes del cuerpo que Costantino utiliza para matizar su peletería con piel humana son compartidas y casi indistinguibles entre las partes del varón y de la mujer —orificio del ano, ombligo y pezón—, vale la pena anotar que la más diferenciable, el pezón, está siempre tomado por Costantino de una tetilla masculina. Allí hay un componente de dominio simbólico de la mujer sobre el hombre que invierte los usos tanto históricos como presentes y transforman al hombre en un objeto manipulable, en un pelele.

Asociar la moda a la maquinaria de la muerte es un gesto corrosivo respecto de la moda, que es usualmente el dominio de la banalidad, de la datación, de lo que debe usarse esta temporada a condición de que no se use en la próxima. Asociar moda y muerte debe leerse como *contramoda*.

Y la *contramoda* tiene una larga tradición ligada a la disconformidad social y política, especialmente de las mujeres.

El efecto que se busca cuando se lucha contra la imposición de la moda es el impacto, el de rebelarse contra el orden social establecido, rechazar las tendencias, evitar la «datación», eludir el vencimiento de los compromisos. Una de las *contramodas* más usuales a lo largo de la historia ha sido la de las mujeres que usaron ropas masculinas para participar del mundo laboral y social del hombre. Desde el siglo VI antes de Cristo esos roles masculinos asumidos por mujeres han tenido también relación con la guerra —o con estrategias relacionadas con la dominación—, que era parte del mundo del hombre.

El gesto de la lucha contra lo establecido a través de la (contra) moda es tan antiguo que fue una de las causas que la Iglesia y el poder político inglés consignaron en el «juicio» para quemar a Juana de Arco en la hoguera. En las actas inquisitoriales se establecía una relación directa entre el atuendo masculino de Juana de Arco y su condición de «bruja».

Los usos masculinos estaban asociados al poder, la acción, el dinero y la ciencia. Y resulta que estas cuestiones forman parte de lo que la obra de Costantino pone en foco y crítica.

La artista también evoca indirectamente algunas tradiciones de las artes y la literatura muy tematizadas en el anterior cambio de siglo (entre el XIX y el XX): entonces se comenzaba a discutir los lugares a los que circunscribía lo femenino y se luchaba contra la fijación de roles. Eran frecuentes, en la literatura y la pintura temas como el de la mujer contra la maternidad, (tópico de referencia para los fetos y nonatos muertos), la mujer fatal, la relación entre sexualidad y violencia, la mujer como entidad básicamente sexual.

Costantino supone lúcidamente en su obra el borramiento de los límites entre Eros y Tanatos.

Enero de 2001

*Fabián Lebenglik (Buenos Aires, 1961) es crítico de arte y editor. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). Editor de la sección de Artes Visuales del diario *Página/12* y director de la *Editorial Adriana Hidalgo*.

Física de la idea

POR CARLOS KURI

Una pequeña información en el costado inferior, a la izquierda del afiche: *3% esencia de Nicola*. Este diminuto texto parece decidir el dominio estético de la obra. ¿Una información, una fórmula, una fantasía, una idea constituye arte? No habría que apurarse a clasificar y decir «arte conceptual» (si algo no considero esa expresión es lo mal que se llevan el arte y el concepto). No, aquí hay una ocasión fabulosa para considerar la constitución misma de lo estético.

La turbulencia sensible que provoca este *jabón*¹ no está o no se reduce a la parodia de la ideología cosmética o la de los avances de la cirugía sobre la imagen del cuerpo. Si el *jabón* de Costantino provoca cierto escalofrío que recorre el cuerpo, no es más que la señal, el aviso de un temblor en la zona de relación entre el cuerpo y el arte, entre la sensación física y la sensación estética.

No podríamos desembarazarnos de este proyecto simplemente con el gesto del asco o con el índice crítico de la impertinencia artística. La provocación de Costantino no es ética ni ideológica, esto se agota en la primera mirada, y aquí estamos con la dificultad para dejar de mirar (en general, las obras de esta artista se imponen a nuestra mirada, la perplejidad artificial es una de las sensaciones que instaura su arte): mirar lo que no se ve, aquello que opera desde la idea: *el espectador debe saber que una parte de ese jabón*, piedra artificial que reproduce entre cierta ternura y erotismo un pequeño cuerpo, una pequeña espalda y caderas, contiene, *encierra*, *grasa humana*.

¿Una obra que es una transfusión de grasa?, ¿una transfusión de libido?, ¿energía sexual que pasa de un cuerpo a otro y que está capturada en un jabón? En arte no se trata de expresar, ni de simbolizar, se trata de «captar fuerzas», y aquí Costantino deja a la vista, como una radiografía, lo que sería captar libido, aquello que nunca se captura, que sólo roza los cuerpos (por eso también tiene aquí algo de parodia). Una transfusión de cuerpo: hacer pasar la grasa de un cuerpo a otro, de la mujer de la foto (¿de una foto?) a la piedra artificial del jabón. Una conversión de una sustancia en otra: transubstanciación en una eucaristía herética y erótica. Pero esto no es una apelación a lo simbólico —poca vida tiene cuando se trata de arte—, sino una localización de con qué se implanta esta sensación sobre nuestro cuerpo, nuestra percepción. ¿Qué hay que mirar? ¿Cómo mirar una idea

su hacer dialógico definen, cada vez, la futura biolectura de la obra del poeta. De lo que resulta una biografía tan poliglósica como la obra de Darío, una biografía en la que convergen varios lenguajes como forma interna de su tránsito por las diferentes voces, más atenta a los procesos de lectura abiertos en ella que a la angustia de las influencias.

Biografía pensada como proyecto abierto, que inaugura desde la categoría de lo nuevo—regeneradora de cambio— cada libro de poemas como espacio de interlocución y hace al poema la ocasión de ese encuentro; y desde la cual la creación del espacio literario deviene una consecuencia de esta misma apertura, de la apertura de la obra a través de la lectura en la que se ve reflejado y reconocido Darío

—sin duda, un poeta hijo del lenguaje escénico— siempre nuevo, siempre rehaciéndose, por el espesor que le otorga la mirada de los otros.

Biografía, finalmente, vuelta espacio de lectura como la forma más actual de lo contemporáneo, «allí donde los tiempos son el instante del lector». Instantes del lector Julio Ortega que muestra a Rubén Darío entre los suyos, en su presente, y en lo nuevo haciéndose. Instantes que ordenan, que tratan de volver inteligibles, los fragmentos de la vida de Darío con la impertinencia—y la lucidez— del biógrafo que lleva hasta sus límites «este género de desaguisado» (tal como escribiera Stéphane Mallarmé en su retrato sobre Arthur Rimbaud).

CÉSAR AIRA

EDWARD LEAR

(Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004)

por Sergio Cueto

*There was a Young Lady of Norway,
Who casually sat in the doorway;
When the door squeezed her flat
She exclaimed, «What of that?»
This courageous Young Lady of Norway.*

De la contratapa se infiere que la razón de este libro está en un gusto y una exigencia. Primero el gusto, es decir la atracción incomprensible, tal vez incomprensible, pero en cualquier caso inapelable y en consecuencia recurrente, para siempre insaciable, por la obra y por la vida, igualmente extrañas y secretas, del poeta, pintor y viajero inglés, súbdito de la Reina Victoria, Edward Lear. Segundo la exigencia, es decir el requerimiento sin demanda, y por eso tan impostergable como incumplible, de ordenar los pensamientos suscitados por la lectura y la relectura de años, por el hábito y la habitación de ese mundo impecablemente insensato que fue el de Lear. La exigencia de un cierto gusto, el gusto de una exigencia es lo que se suele llamar una pasión. El libro de Aira es el testimonio de su pasión por Edward Lear. La pasión dice tanto del sujeto que la padece como del objeto en el que actúa, del objeto de su proposición como del sujeto de su exposición. De allí que el libro pueda ser leído a la vez como una amena introducción a la obra de Lear, como un capítulo más de la poética de Aira y, finalmente, según la sugerencia de la contratapa, como una «fantasía identificatoria» del lector con su autor, del autor con su lectura, de la lectura de Aira con la escritura de Lear, de la escritura de Aira con su propia lectura; fantasía, resulta obvio decirlo, sólo real en su relato, el relato que ahora leemos.

El libro consta de doce capítulos y una suerte de apéndice. El primer capítulo intenta determinar, a partir de una definición sumaria, la relación—histórica, no de esencia— entre el *limerick* como forma poética y el *nonsense* como género literario. El capítulo II caracteriza al *nonsense* desde el punto de vista de su operación textual, es decir del juego entre el sentido y el sinsentido, intentando localizarlo en el pliegue del humor y la infancia. El capítulo III constituye una breve biografía de Lear. El cuarto se refiere a la obra pictórica del autor y su relación con la obra literaria. El quinto expone los antecedentes inmediatos del *limerick* leariano y el sexto desarrolla la prehistoria del género y examina su estructura formal. El capítulo VII, con mucho el más extenso del libro, es un análisis detallado de los primeros cincuenta *limericks* del *A Book of Nonsense*, la primera recopilación de Lear. El capítulo VIII considera los capítulos largos. El IX estudia la relación del *limerick* con el dibujo que sistemáticamente lo acompaña, lo ilustra y lo repite. El capítulo X se refiere a los «alfabetos», ese género que reúne nombres, dibujos y tipografía en el espacio común de la representación, lo que permite al autor regresar al lugar, o más bien al no lugar, del sinsentido del *limerick*. El capítulo XI examina la relación vida-literatura tal como parece formularla el *nonsense*, y en ese sentido establece un paralelo entre las vidas y las obras de Edward Lear y Lewis Carroll. El capítulo XII considera los dos modos posibles de traducir un *limerick*. Finalmente, el apéndice analiza las versiones que de los *limericks* de Lear hicieron Leopoldo Panero (al español) y Henri Parissot (al francés).

Por supuesto, los momentos más interesantes del libro son aquellos en los que la pasión hace vacilar el

saber del autor sobre su objeto y la objetividad de la obra en el espacio de su lectura; en una palabra, aquellos en los que relampaguea por un instante la singularidad sin pertenencia en el medio insostenible de la imposible identidad.

Encuentro tres. El primero está referido al problema del género. Por un lado, el *nonsense* parece ligado a esa escritura «por las palabras» en la que el sonido se adelanta al sentido y el sentido es un efecto del juego de los sonidos (la rima, por ejemplo). Ahora bien, dicha escritura es propia de la poesía. De allí el privilegio del *limerick*, forma estrictamente poética. Pero el *limerick* responde, según Aira, a una estructura narrativa. El final del primer verso, al proponer la rima, instaura la fatalidad de lo que va a seguir y formula el destino irreparable del personaje; los tres versos centrales constituyen la peripecia, que se desarrolla siguiendo el camino señalado por la rima; pero el último verso desmiente la historia, pues se limita a repetir el primero, demostrando que no hay, no hubo nunca historia, o en todo caso que el *limerick* es la historia de la ausencia de historia. Esta inmovilidad nos devuelve a un rasgo esencial de la poesía (en el sentido moderno, es decir la lírica): el *limerick* coincide con el instante—cuenta «lo que no sucede», lo que no puede ocurrir, tener lugar, y él mismo no «sucede», anula la sucesión y el tiempo sucesivo, es el lugar en el que nada tiene lugar—salvo el lugar. Y sin embargo, una vez más, ese vacío propiamente insensato se confunde para Aira con la exigencia y el gusto de la narración, de la narración como explicación. Narrar no sería otra cosa que explicar, es decir, a la vez, comentar y desarrollar un *limerick*. (Y a la inversa: el mejor «comentario» de un relato parecería ser el aforismo, un aforismo insensato cuyo modelo es el *limerick*). Es lo que hace Aira, por ejemplo en la página 125, en la que relata la historia del viejo que le tenía horror a los sapos. Sí, tal vez pueda decirse que todo sinsentido es un subgénero de la narración. Si la narración consiste en burlar la expectativa del lector, sorprenderlo con lo inesperado o dilatar lo esperado entreteniéndolo con otras cosas, ellas mismas inesperadas, el sinsentido consiste en burlar la «expectativa de la expectativa», es la espera misma, la espera del sentido y la espera como sentido, la que es decepcionada. El *limerick* sería así un relato sin contexto, sin mundo, es decir sin horizonte de sentido, sin el sentido como horizonte. Cabe preguntarse si es posible todavía llamar a eso un relato, si puede haber relato sin mundo, sin acontecimiento, sin tiempo. Es tal vez el problema de Aira, pero no el de Lear, que solamente fue un poeta.

Pero el motivo del instante poético y la explicación narrativa nos conduce al segundo momento, a la segunda vacilación. Aira demuestra que el *limerick* es el relato de su propia abolición como relato. El personaje está entregado a la fatalidad no sólo por la exigencia de la rima sino asimismo por la indecidibilidad (en el idioma inglés) entre el indefinido y el imperfecto, cuya consecuencia es la conjunción de lo único y la repetición, la afirmación de un instante singular que sin embargo se repite eternamente. La ocupación exclusiva, lo que tendríamos que llamar rigurosamente el *hábito* del personaje, siempre un Viejo o una Vieja,

no puede considerarse un juego, como en los niños, ni un trabajo, como en los jóvenes, sino una manía, es decir la insensatez del juego o del trabajo, un juego o un trabajo insensatos. Este quehacer constituye el destino, la condena del personaje, y sin embargo parece constituir también la afirmación inalcanzable, libre de la costumbre del mundo representado por «Ellos», los testigos y jueces de la insensatez del personaje. Es atendiendo a este último rasgo que Aira afirma que en Lear la inmovilidad está connotada negativamente, es siempre forzada y dolorosa, mientras la movilidad adquiere un carácter positivo, es signo de independencia y alegría. De allí el «estilo de ballet frenético» que Aira reconoce en el *limerick*. Pero aparte del hecho, señalado por Aira, de que en muchos poemas se trate del éxtasis contemplativo antes que de la agilidad inquieta, o, más precisamente, de que la movilidad se compone con la inmovilidad en una instancia paradójica (volveremos enseguida sobre ello), ¿cómo olvidar que esa agitación, esa inquietud son la *condena* del personaje? Y aun, más fundamentalmente, ¿cómo olvidar que el baile—y el *limerick* lo enseña formalmente—tiene lugar en el instante, es decir, desconoce el desarrollo, la acción, el movimiento, el tiempo del antes y el después? Lo que es preciso pensar aquí es a la vez una inmovilidad frenética (y es el lado de la desgracia) y una danza inmóvil (y es el lado de la bienaventuranza). Lo que es preciso pensar es un hacer incesante que no hace nada y un no-hacer por el que todo está hecho sin falta. Nosotros creemos encontrarlo explícitamente en la forma del *sentarse*, recurrente en Lear (como en su discípulo: T. S. Eliot). No podemos mostrarlo aquí, pero *sentarse* sería ese «hacer sin hacer» del que hablaba el Tao, lo que el Zen llamaba «simplemente sentarse». (No en vano Aira menciona el haiku en relación con el *limerick*).

Pero la imposible reunión, en la inquieta quietud del *sentarse*, de la desgracia y la bienaventuranza nos lleva a la última ambigüedad que señalábamos. Una de las preocupaciones de Aira es disociar el *nonsense* del humor afirmando su conjunción puramente contingente en la obra de Lear. Sin embargo, en el capítulo más denso de todo el libro (el XI), y a partir de la figura del Soltero, tomada de Kierkegaard, pero también de Kafka, Aira afirma que el *nonsense* es un documento de la imposibilidad de vivir y la vida aún en esa imposibilidad. Ahora bien, ¿qué es ello sino el humor? El humor no es el efecto, aunque sea un efecto sin efecto, como dice Aira, un efecto inefectivo. El humor es el hábito, la habitación de lo inhabitable. Lo inhabitable se habita en la extravagancia inmóvil, es decir en la danza del *sentarse*, hágase lo que se haga, pues finalmente no se hace nada y sólo de ese no-hacer se desprende el hacer auténtico: el hacer sin hacer. El humor sería, como dice a fin de cuentas Aira, un juego insensato, un trabajo insensato: la afirmación de la alegría entre la desgracia y la bienaventuranza. Es la alegría la escritura de Lear, de la lectura de Aira. No la satisfacción, siempre complaciente, sino la alegría, que es un gusto y una exigencia.

nueve perros

GIANNUZZI POR GIANNUZZI

Entrevista a Joaquín Giannuzzi, por Evelin Arro

PRUEBA DE POESÍA

"A Test of Poetry", de Charles Bernstein.

Versiones de Ernesto Livon-Grosman,

Haroldo De Campos y

Traduction Collective à Royaumont.

William Carlos Williams

Julio Ramos

BRASIL: DOS TIEMPOS

Milton Hatoum: Una Entrevista y un Relato

Modernismo brasileiro, por Jorge Schwartz

Clarice Lispector, por Adriana Astutti

UN ENSAYO, CUATRO LECTURAS Y UN RECADO

Qué hacer con la literatura, por Cesar Aira

Tununa Mercado, por Alberto Giordano

Sylvia Molloy, por María Moreno

Margo Glantz, por Marcela Zanin

Marcelo Díaz, por María Celia Vázquez

Recado para Arturo Carrera, de Lila Zemborain

¿INDUSTRIAS CULTURALES?

Entrevista a George Yúdice, por Alejandra Laera

GALERÍA

Nicola Costantino.

por Fabián Lebenglik y Carlos Kuri

NOTAS Y RESEÑAS

Nicola Costantino. Tubería. 2000. (detalle del friso) Calco de nonatos de potrillos y terneros en resina poliéster

