



OBJETO CULTURAL NO IDENTIFICADO

ENTREVISTAS

Luis Scafati

Rafael Spregelburd

Ricardo Mollo

Fernando Tranfo

INVESTIGACIÓN

CRÍTICA

FOTOGRAFÍA

CINE

POESÍA

NARRATIVA

MÚSICA



Dirección:
Martín Alejandro

Coordinación editorial:
Gabriel Estévez

Edición:
Carlos Martins
Christian Ardiles

Consejo Editorial:
Jorge Lafforgue
Sofía Spanarelli
Beatriz Hall
Guillermo García

Consejo Académico:
Elena Vinelli
Laura Tantignone

Redactores:
Esteban Costas
Marisa García
Héctor Cáceres
Natalia Barrenha (Brasil)

Colaboradores:
Gabriela Soria
Giselle Rodas
Patricio Grinberg (selección de poemas)
Damián Urquiza
Ernesto Gaidolfi
Rodrigo Ferreyra
Marcos Joakín
Juan Ponce
Mariana Cuñarro

Corrección:
Patricia Iovine
Marisa García

Fotografía:
Tato Rembado (foto de tapa)
Alicia Paz

Arte y diseño:
Pamela Royo

Coordinación General:
Luz Canella Tsuji

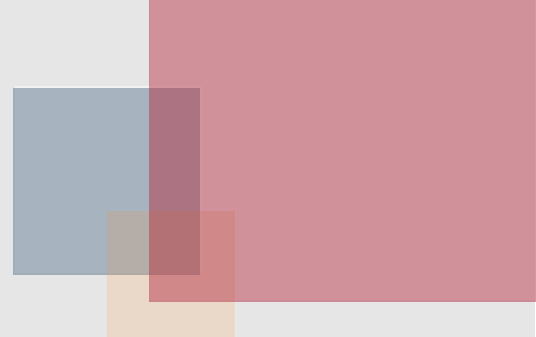
Asistente de dirección:
Natalia Raigo

Dirección de OCNIweb:
Federico Faulhaber

Contacto:
ocniweb@gmail.com
www.ocniweb.com
TE: 4293-3637

Dirección:
Camino de cintura y Juan XXIII,
Llavallol, provincia de Bs.As. (CP:1836)

ISSN: 2250-8147
Derechos de la propiedad intelectual en trámite



EL IDOMA DE LOS DESENTENDIDOS (segunda parte)

*“Mi cruz, un Cristo yo en mi cruz, / llamado a redimir mi propia humanidad,
mi cruz, un Cristo yo en mi cruz, / que ahora en esta luz, no crucifican más”.*

Asumición de la hipocresía
Fidel de Luca

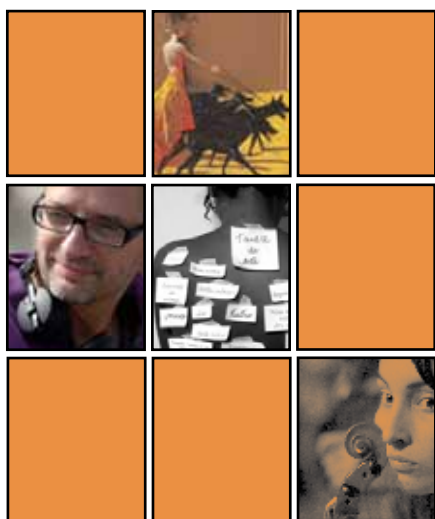
Si nos detuviéramos a mirar el Tiempo como un correlato de nuestra memoria nos moriríamos de espanto. Medusa, la Gorgona atemporal, es el correlato del miedo. Ovidio dejó dicho antes de irse que Medusa era originalmente una hermosa doncella: “la celosa aspiración de muchos pretendientes”. El mito sigue y la historia cuenta que fue decapitada estando embarazada de un Dios (Poseidón) que la había violado, y su sangre derramada por el desierto hizo que brotaran millones de serpientes con su veneno mortal. La mitología que contó guerras épicas no sólo sirvió en aquel tiempo para construir la idea de Poder Divino y de Miedo, sino que hoy en día es usada como excusa para seguir con la gran matanza. Si la sangre de Medusa en el desierto simboliza el mal, en nuestro tiempo el falso héroe del capitalismo mundial se vistió con el ropaje de Perseo y fue a aquellos confines míticos a seguir con la barbarie y el asesinato, fue a decapitar, según él: “al mal”. Si la Realidad en la cual vivimos es la mirada de esa Medusa, nosotros buscamos el reflejo en el escudo que Atenea le regaló a Perseo para evadir esa maldición que debería terminar, esa maldición que fue, y es, la *Realidad*. En tiempos de paz la palabra es el mensaje sublime del consenso Universal. Medusa sin palabras dijo más de la humanidad que siglos de filosofía.

Quizá de piedra somos cuando nos llenamos la boca de palabras que nos mienten. Decir es sabernos, decirnos es mentir. Tal paradoja nos impide el suicidio, ya que quien lo hace deja de ser héroe y se transforma en uno más de los callados de la historia. Ese falso héroe somos nosotros (los humanos) que mentimos con total naturalidad. En esta Realidad escrita somos lenguaje inmaculado por la Cultura que nos antecede. Dejar de sernos en el reflejo del escudo de Perseo quizá sea la forma más eficaz de enfrentar nuestra existencia cómplice de lo dicho por otros.

Por Martín Alejandro

Editorial

Sumario #3



Pag. 4

Entrevista: Luis Scafati.
Por Juan Ponce.

Pag. 10

Símbolos bisémicos y Poesía de guerra en Raúl González Tuñón.
Por Marisa García.

Pag. 22

Entrevista: Fernando Tranfo.
Por Damián Urquiza.

Pag. 34

Narrativa joven UNLZ.

Pag. 40

Civilización y barbarie o... civilización = barbarie.
Por Gabriel Estévez.

Pag. 50

Entrevista: Rafael Spregelburd
Por Esteban Costa.

Pag. 64

Fotogaleria
Por Tato Rembado.

Pag. 74

Entrevista: Ricardo Mollo.
Por Martín Aleandro.

Pag. 76

Cine.
Por Natalia C. Barrenha.

Pag. 80

Docentes amenazados.
Por Héctor Cáceres.

OCNIweb



Una página digna de visitar y navegar

www.ocniweb.com





Luis Scafati | Entrevista

Por Juan Ponce

Todo es dibujo

Queda en el barrio de San Telmo, sobre la calle Perú al 1000. Es una librería amplia, ordenada y coqueta. Ostenta el nombre de *Asunto impreso* y, si bien parece estar enteramente dedicada a las artes gráficas, posee un confortable recinto en su parte trasera destinado a exponer obras de arte plástico. Nuestra curiosidad nos conduce allí una tarde de sábado. En esa oportunidad se inaugura una muestra de láminas originales pertenecientes al libro *Drácula* del dibujante mendocino Luis Scafati, editado por *Libros del zorro rojo*.

El tono acogedor del maestro nos da la bienvenida. Nos acomodamos alrededor de una mesa ubicada en el centro del salón, custodiados por dibujos en tinta china, por láminas sugerentes, eróticas, siniestras. Mientras conversamos, vemos desfilar a un público respetuoso que escudriña los trabajos y de tanto en tanto abandona su silencio para agradecer y felicitar a nuestro entrevistado. El ritmo suave y pausado de sus palabras, la humildad de sus apreciaciones, nos introducen en el universo del artista, en un cosmos atravesado por lo agudo, lo minucioso, lo sutil. Se trata de un hombre multifacético

e inquieto que, más allá de su tarea de ilustrador, escribe sus propios textos, acerca los originales al público y concretiza su afán de comunicación organizando un *workshop* para contactarse con jóvenes artistas plásticos e intentar transmitir los rudimentos de su oficio.

Imbuidos de esa atmósfera e impulsados por una avidez que tiene como puerto al hacedor y estudioso infatigable que nos convoca emprendemos nuestro periplo de preguntas.

¿Cómo explicaría ese particular interés por transmitir sus conocimientos y vivencias?

Considero que, al margen de la maestría que uno pueda poseer, el verdadero aprendizaje se produce a través de los años, con el ejercicio sostenido del oficio. Sólo así se incorporan conocimientos, a pesar de que la computadora sea hoy en día un instrumento que incide en la imagen. Aunque la cosa más elemental de la imagen, de una forma, sigue teniendo la vigencia que tuvo siempre. En Mendoza están implementando una especialidad dentro de la ilustración y estoy ayudando a armarla en la Escuela de arte de la Universidad de Cuyo.

¿Es un trabajo que usted hace curricularmente dentro de la carrera?

No, estoy fuera de ella pero, como el decano es una persona que me conoce hace muchos años y yo me formé ahí, decidí acercarme. Creo que es importante para la formación de los chicos que las alternativas no sean sólo dos: ser artista o profesor de arte, sino ver todas las otras posibilidades que están merodeando.

Pienso que a muchos pibes les pasa lo que a mí: entran guiados por el interés básico de aprender a hacer una historieta, más allá de la cosa artística, y se encuentran con una pared. Mi pretensión es ayudar a generar alternativas, otras salidas, la posibilidad de poder hacer un comic, un cartel, una ilustración, un video, todas esas cosas que están en plena efervescencia y nos están llamando.

Los trabajos de la muestra y el libro *Drácula* insinúan que usted abreva del pasado lejano; el uso de la tinta china parece ofrecer un testimonio de ello.

Sí, indudablemente, y de un pasado muy lejano. Durante mis años de formación tenía un problema, un prejuicio hacia los pintores renacentistas, hacia los pintores flamencos; hoy llego a la conclusión de que eran grandes dibujantes, artistas que se habían metido de lleno en el tema de la forma y el dibujo; por prejuicio decía: "esto ya pasó". Y no es así, el arte no tiene tiempo; puede ser eso (señala un cuadro), puede estar ahí (señala los libros de arte) y puede estar en una cosa que hicieron ayer.

Cuando llegó a mí el *Submarino amarillo* en dibujo, hecho por el alemán Heinz Edelmann, me dio vuelta; me dije: "eso es lo que quiero hacer". Ahora, a la distancia, puedo reconocer que era un grande, que tenía una formación muy sólida. Estaba contando su época pero abrevando del pasado.

¿La técnica es algo que lo limita?

No. Soy una especie de analfabeto con la computadora. Pero aunque poseo una formación ortodoxa, traté de investigar, de aprender y sigo buscando y experimentando cosas todos los días.

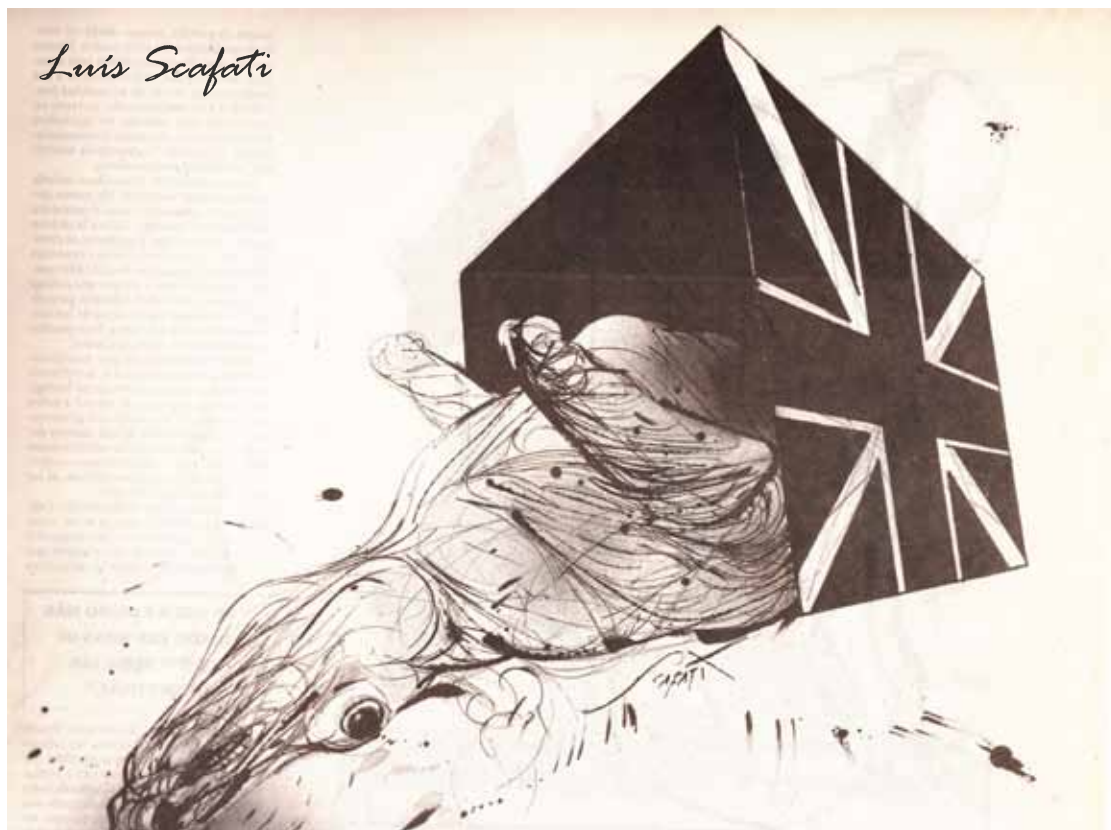
En el caso de *Drácula*, se trata de un total de cincuenta dibujos pero en realidad hice muchos más; experimenté con las aguadas, con el *transfer* y el *stencil*. Todo lo que tiene que ver con la gráfica me interesa: desde la etiqueta de una lata de sardina hasta un afiche; desde un cuadro hasta un mural. Todo me interesa.

También la historieta. Usted entra al mundo de la gráfica a través de ella.

Sí, porque fue parte de mi formación. A mi casa llegaban revistas de historietas. Hoy probablemente un chico tiene más acceso al video y a todo ese otro mundo que le da la pantalla, pero en aquella época prevalecían las revistas de historietas, había una efervescencia. En ese momento se estaba haciendo el *Misterix*, Hugo Pratt se había instalado en Argentina, Breccia estaba creando el *Mort Cinder*, surgía también *El Eternauta*. Era un momento muy pleno y todo eso contribuía a nuestra formación.

De esa generación de ilustradores que lo formaron hoy quedan pocos maestros. ¿No es así?

Efectivamente. En estos días falleció Solano López, a





quién conocí. Los conocí a todos; es más, en algún momento estudié por correspondencia en una escuela que se llamaba “*De los doce famosos artistas*”. Yo vivía en Mendoza y mandaba los trabajos por correo. En varias ocasiones volvían mis dibujos con acotaciones escritas por Pratt o por Breccia; te decían: “esto es así”; ponían un papel de calcar y en base a eso hacían su corrección.

¿Sus compañeros de *Hortensia* tuvieron la misma formación?

Claro, yo empecé en *Hortensia* junto con Crist y Fontanarrosa, entre otros. *Hortensia* fue un éxito en doble sentido: era una revista creada en el interior, en Córdoba. Logró nuclear a un montón de dibujantes que después trascendieron y allí dieron sus primeros pasos. Cuando ponían un chiste mío en la tapa, me resultaba increíble. Decía: “¡Putá, estoy en la tapa!” Yo era un desesperado del humor y le debo mi formación a tipos como Quino, Sempé, Oski, Steinberg y a artistas españoles como El Perich. El humor me interesaba porque podía opinar, y no eran boludeces.

Empezaron a cansarme esas historietas tontas que tenían continuidad porque pasaba páginas y más páginas sin sacar nada. En cambio, con humor se podían decir muchas cosas. Desde algo mínimo era posible hacer referencia a ese momento, a todo el absurdo de ese momento; es decir que también era una herramienta política. Todos estábamos bastante politizados en los sesenta; Nos rodeaban el Che Guevara, Herbert Marcuse, El Cordobazo, El Mendozazo, El Mayo francés. Creo que no podés escapar del momento que te toca vivir. Por eso suena absurdo aquello de “el arte contemporáneo” porque el arte contemporáneo es ineludible. Un artista de hoy no podría pintar como Rembrandt; uno le pone la marca de su época y no con la intención de ser novedoso. Eso no me interesa. Sí me importa expresar lo que siento.

Cuéntenos de su *Drácula*.

Todos los personajes, sus nombres y la historia misma están tomados del *Drácula* de Bram Stoker. Pero me basé en esto como cualquiera que hace una película, por ejemplo, Herzog, que es un director que me interesa. Él la contó de una manera y yo de otra. Abrevo de esa historia pero a partir de lo que me interesa contar.

¿Por qué la tinta china?

Porque sentí que tenía que hacerlo en blanco y negro; lo vi así. Me interesaba la historia, una historia aparentemente negra, donde un tipo como Drácula tiene el peor castigo que es ser inmortal. Pensemos que la vida y la

muerte son un complemento, las caras de una misma moneda; si te sacan una de ellas, en este caso la posibilidad de morir, es terrible. Por eso es una reflexión sobre la vida y la muerte y por ello el blanco y el negro. Más allá de la cuestión religiosa que también está implícita en la obra, creo que hay una especie de castigo en Drácula. Es ineludible pensar que la vida empieza y se acaba; hay vida y hay muerte. Trabajé con eso y con el erotismo que también tiene que ver con la muerte. Eros y Tánatos llevan adelante un contrapunto que está presente en todo mi trabajo.

¿El suyo es un oficio solitario?

Yo trabajo en mi casa, dentro del taller. Ahí tengo mi música, mi lugar, mis libros. Hago cosas que van quedando y después son publicadas o aparecen en el blog. Ése es el mundo con el que estoy en contacto.

Es un trabajo muy distinto al de un músico o artista de teatro. Imagino lo que debe ser para Mick Jagger mirar desde el escenario a toda la gente, o para un actor recibir el aplauso del público al finalizar la interpretación de una obra; en nuestro caso suelen llegar mensajes de forma esporádica, sobre todo cuando se hace una exhibición. Pero mi cotidianeidad es la de un quehacer impregnado de silencio.

Usted trabajó con escritores, los cuales también son hacedores silenciosos.

Es distinto, porque un escritor escribe un texto y eso que está en el libro es el final de todo. Cuando vino gente a la muestra que conocía el libro me marcaban la diferencia entre éste y mi trabajo. Porque es imposible reproducirlo. Tendría que ser un ejemplar de la medida de los originales.

Acá hay pegotes, diferentes tintas; en una impresión todo eso se reduce a cuatro tintas de color como máximo, si el trabajo es en color, y al papel blanco. Aquí hay diferentes papeles en juego. Es casi como el trabajo del poeta. Labura con palabras pero, a la hora de traducirlo, tendría que hacerlo otro poeta y siempre es una aproximación. En este caso también. Más allá de que el trabajo que hicieron con este libro es excelente, hay muchas cosas que no se pueden salvar. Por eso me interesa realizar una muestra, acercar la obra al público.

Hablamos de un oficio silencioso, solitario y con muchas sutilezas. ¿Cómo se aprende? ¿Quién lo formó?

Mi formador se llamó Roberto Páez, un maestro de la gráfica. Llegué a ser su ayudante. Era un artista de gran sensibilidad. A su lado uno aprendía a ver estéticamente. Es todo un trabajo el despojarte de prejuicios, de co-

sas mal aprehendidas, de maneras. El artista más que sumar cosas, va despojándose de ellas; como dice Picaso: “Me llevó toda la vida aprender a dibujar como un niño”. El sustraerse de prejuicios cuesta mucho, es un laburo. En cuanto al aprendizaje, creo que nunca dejás de vivenciarlo; siempre siento que estoy aprendiendo. Es extraño, pero creo que envejezco sólo desde lo físico. Internamente sigo teniendo las mismas expectativas que tenía e incluso más.

¿Realiza varios trabajos a la vez?

Sí, porque considero que, en mi caso, el factor tiempo es muy importante. No tengo la capacidad de ver en un instante todo el concepto; entonces lo voy dejando y con el pasar de las semanas lo voy cerrando. En ocasiones estoy haciendo diez figuras y recorto una que me gustó, la pego en un papel, y empiezo de nuevo.

¿Y cuándo termina ese trabajo?

Es una sensación. Algo te dice que ya está porque si no también corrés el riesgo de seguir y comenzar a embarrarlo. Esto se percibe en el cine cuando pensás que una película tendría que haber terminado mucho antes.

Con el tiempo te vas volviendo más perceptivo. El dibujo es como una gimnasia, es el arte de ver, de pensar cómo te relacionás con lo que está afuera y adentro, de cómo empalmás ambas cosas.

Usted es un ilustrador destacado en el medio. ¿Cuál es su relación con el mercado editorial?

Luis Scafati, de origen mendocino, tiene un destacado recorrido por el mundo de la gráfica y es un artista reconocido tanto en la Argentina como en el exterior. En 1981 fue distinguido con el Gran Premio de Honor en el Salón Nacional de Dibujo. Sus obras recorren museos y galerías y forman parte de importantes colecciones. Editó varios libros ilustrados: *Tinta china*, *La metamorfosis*, *Mambo Urbano*, *La ciudad ausente* y *Drácula*, entre otros. Publicó sus trabajos en revistas como *Hortensia*, *Tía Vicenta*, *Humor*, y en la mayoría de los diarios capitalinos. Posee una página web y un blog que actualiza asiduamente y en el cual pulsa su cuerda literaria: www.luisscafati.com.ar/, <http://luisscafati.blogspot.com>.

Al repasar estas líneas sentimos que se ha cometido la injusticia de presentar a un artista de tanta relevancia con muy pocas palabras. Por ello consideramos pertinente aclarar que hemos decidido privilegiar, espacialmente, las imágenes que el maestro nos cedió.

Algunas veces me encargan un trabajo pero yo lo elijo, pues no todo lo que hay para hacer me interesa. Generalmente hago mis proyectos. Por ejemplo, *Drácula* es un trabajo que, como el caso de *Kafka*, fue pensado y hecho desde cero.

¿Y cómo se inició?

Empezó por la lectura. Me gustó la idea de experimentar lo mismo que la gente de cine que toma una historia y le pone su sello. De *Drácula* había una cantidad considerable de versiones y todas estaban contadas de diferente manera. Eso me hacía sentir una cierta libertad y me estimulaba. Quería introducir y resaltar las cosas que me interesaban: relatos dentro del relato, la vida y la muerte, el erotismo, los personajes, los climas, esa cosa densa y oscura, la soledad y la incomunicación.

¿La incorporación de nuevas técnicas en la ilustración produce cambios?

Hay un cambio en la nueva generación; en muchos casos los ilustradores se alejan del papel. Es un giro peligroso, en tanto se trata de un instrumento muy potente que puede desviar al dibujante de las formas, de los objetos simples que son precisamente los que te permiten pensar la complejidad.

Si el instrumento que tenés te resuelve el problema de pensar, si te acorta caminos, puede llegar a ser riesgoso, puede pasar que todo comience a parecerse y eso es un gran peligro. Es lo que sucede con las cirugías plásticas. Cuando mucha gente se opera comienza a haber cada vez más personas que se asemejan. Pienso que implica un peligro porque es una herramienta fabulosa pero muy fuerte. Entonces si no tenés una concepción, una formación igualmente sólida, la herramienta se impone a tu fuerza creativa.

Volviendo a *Drácula* y respecto de esto último: usted modeló una figura del personaje.

Fue como para investigarlo, para buscarlo. La cabeza tenía que ver con la imagen de una calavera, las alas eran las de un murciélago. Y luego se trataba de empalmar las partes morfológicamente para llegar a esa forma que no sabía qué era pero que intuía como un vasto proyecto. No me gustaba. La tuve mucho tiempo colgada sin saber qué ponerle en el cuerpo, hasta que empecé a verlo. Era un monje, un monje oscuro, siniestro, con manos como las de Klaus Kinsky. Todo era dibujo, era el resultado de muchos dibujos, de distintos perfiles. Después lo iluminaba de varias maneras y surgían nuevas ideas.

¿Usted trabajó sabiendo que muchas cosas que se pueden apreciar en los originales iban a quedar afuera?

Sí, es una experiencia que dan los años. Uno





aprende qué cosas deben formar parte de una imagen. Por ejemplo, yo pinté estampillas para el Correo Argentino y no es lo mismo que pintar un cuadro. Respecto del libro, pienso hasta la ubicación que tendrá la imagen dentro de la página.

Más allá del libro y, teniendo en cuenta todo aquello que queda afuera, ¿cómo resuelve la necesidad de comunicar en el día a día?

El blog ha sido muy importante pues pude dar a conocer cosas que estaban ocultas, ya que este trabajo, esta muestra, es la punta de un iceberg. El blog me ofrece la posibilidad de mostrar mis bocetos, de escribir. La persona que entra comienza a encontrar puntos de interés: la poesía, los cuadernos, la cocina. Me interesa mostrar el despelote que es una mesa de dibujo porque todo es dibujo. Siento que el blog es un puente

hacia la gente.

¿Tiene devoción por lo que hace?

Siento que hay que dar cien para que el resultado sea sesenta o setenta. Se trata de algo donde juega la pasión. Empezás un dibujo que te va gustando, lo ves crecer y luego te olvidás del planteo inicial. Por ahí pensaste en una doble página pero después, a medida que te vas metiendo en el trabajo, todo vuelve a cambiar y a recomenzar. Me encantaría hacer libros de tamaño facsímil, pero eso es algo que la industria no toleraría.

Tras las risas que despierta este último comentario, expresamos el agradecimiento final, el cual es rechazado humildemente por el maestro. Nos levantamos y nuestros pasos hacia la puerta son lentos, como si nos costara abandonar aquel mar de láminas y libros gráficos atravesado por la brisa del arte. Gracias Luis



Símbolos bisémicos y Poesía de guerra en Raúl González Tuñón

Por Marisa García

“Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar sopladados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas. Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendida al pie de cada siglo.”

(Dedicatoria de Miguel Hernández al poeta Vicente de Aleixandre, en la introducción a su libro “Viento del pueblo”)



RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN



LA ROSA BLINDADA

HOMENAJE A LA INSURRECCIÓN DE ASTURIAS
Y OTROS POEMAS REVOLUCIONARIOS

Tanto la Guerra Civil española como algunos acontecimientos relevantes que la preceden provocan en muchos intelectuales de la época, entre ellos Raúl González Tuñón, profundos cambios en su sensibilidad poética. A lo largo de los poemarios que el poeta dedica a estos sucesos puede observarse no sólo esa transformación ideológica sino también, en función de la misma, la revalorización de una serie de tópicos. El carbón, la sangre, el polvo y la ceniza, como elementos complementarios de la muerte, son rescatados de su significación tradicional para adquirir en ese nuevo contexto el carácter de símbolos, imbuidos de una valorización positiva que está al servicio del llamado colectivo. Se establece de esta forma una relación estrecha entre tragedia y épica; aparece entonces la muerte como símbolo bisémico que cobija la desgracia y el llamado a la lucha colectiva en un mismo cuerpo.

El poema "*Algunos secretos del levantamiento de octubre*" de Raúl González Tuñón, incluido en su poemario *La rosa blindada* (1936), fue inspirado en un contexto anterior al de la guerra civil, aunque guarda coincidencias con los poemas propios de la poesía de guerra en cuanto a la intención creadora de avivar y unificar la conciencia

colectiva en pos de la revolución. En julio de 1936 estalla en España la guerra civil. Francisco Franco, Capitán General de Canarias, asume el comando del ejército el día 19 provocando un vuelco significativo en el cuadro político español, ya que derrotada la monarquía en 1931 y asegurado el triunfo del Frente Popular en 1936, la derecha había retrocedido. Cuando se dan estos acontecimientos Tuñón está en Buenos Aires, pero muchos artistas e intelectuales de diferentes partes del mundo se alistan para combatir en las Brigadas Internacionales, actuar en calidad de corresponsales de guerra, o concurrir a los congresos antifascistas que se suceden en Europa.

Raúl González Tuñón. España y el inolvidable año 35.

Dentro de lo que se denomina la etapa española, podemos mencionar los viajes de Tuñón a España en 1935 y 1937. Los mismos dejan significativas secuelas expresivas y estéticas, pues tanto la guerra civil como algunos hechos que la precedieron, transforman su concepción acerca del sentido que debe tener la poesía y de la función que el poeta está llamado a cumplir en determinados contextos. En octubre de 1934 se produce un levantamiento de mineros en Asturias, el cual es severamente reprimido. Para ese entonces Raúl

González Tuñón, poeta argentino y nieto de un inmigrante asturiano que antes de venir a América había sido también minero, lleva publicados una serie de libros: *El violín del diablo* (1926), *Miércoles de ceniza* (1928) y su libro más conocido, *La calle del agujero en la media* (1930), poemarios en los que todavía está ausente la cuestión política y prevalece la exaltación del yo y de su mundo. Sin embargo, los sucesos de la insurrección de Asturias modifican su sensibilidad poética y actúan como disparador de una poesía militante y de denuncia.

Aída Lafuente es una de las jóvenes asesinadas durante la represión y tanto ella como su muerte se van transformando en un símbolo de ese levantamiento, a tal punto que el propio Tuñón desde Buenos Aires poetiza su fin en un famoso poema de homenaje, "La Libertaria", y compone asimismo "El tren blindado de Mieres".

El poeta viaja a España en 1935. Allí se encuentra con militantes y artistas que al igual que esos trágicos hechos lo marcan con profundidad. Es en estas circunstancias que le presentan a Dolores Ibarruri, la Pasionaria, quien en ese momento está a cargo de una institución de ayuda para los hijos de los milicianos muertos. Se relaciona además con aquellos poetas de la generación del 27 que rescatan a Góngora, a Quevedo, el verso libre, la metáfora y los recursos característicos del Siglo de Oro español: Rafael Alberti, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Luis Cernuda. Conoce a Antonio Machado, a León Felipe y se produce el encuentro artístico e ideológico con Miguel Hernández. A estas figuras se suman las de Pablo Neruda, César Vallejo, Jorge Guillén y otros intelectuales comprometidos con la causa, como el cineasta Eduardo Ugarte.

La profunda movilización que el poeta siente ante los sucesos de la cuenca asturiana y sus consecuencias, así como la manera en que poetiza los mismos, justifican las palabras de Pablo Neruda cuando afirma, "*Raúl fue el primero en blindar la rosa*", lo cual en términos tuñonescos significa responder a una concepción estética particular que sostiene a la poesía como una e indivisible y que permite al poeta registrar los sucesos con todo su realismo y crueldad para luego estetizarlos, transformarlos en un hecho poético que en este caso se llamó *La rosa blindada*, y que más tarde se plasmaría con el mismo espíritu en *Las puertas del fuego*, de 1938 y *La muerte en Madrid*, de 1939. Precisamente en el prólogo a la primera edición de *La rosa blindada*, titulado "A nosotros la poesía", Tuñón comienza a dar cuenta de estas mutaciones en concordancia con aquello que desde la teoría y, respecto del arte y los fenómenos extraestéticos, postulan Tinianov y Mukarovski.

"El poeta no debe, pues, renunciar a ser poeta, pero esto no quiere decir que renuncie a ser hombre. En una época como la que vivimos, intensa, dramática, de negación y creación, el poeta debe estar al servicio de los otros. Si es un poeta auténtico lo hará sin desmedro de los valores poéticos esenciales".

En septiembre de 1935, en un acto organizado por León Felipe en





el Ateneo de Madrid, Tuñón tiene la posibilidad de leer varios de los poemas que le inspiraron estos hechos desgraciados y, como él mismo afirma, paradójicamente favorables de la cuenca asturiana; uno de los escritores presentes es Miguel Hernández. Esa lectura resulta un disparador para él y para otros poetas identificados con la misma causa de justicia y renovación social. El propio Tuñón hace mención a estos hechos en el prólogo a la segunda edición de ***La rosa blindada***, denominado “El inolvidable año 35”.

“Miguel Hernández, precoz autor de dramáticos sonetos de técnica perfecta, de brillante retórica, que a su llegada de Orihuela habíase vinculado al grupo católico Cruz y Raya, comprendió definitivamente aquella noche, en el Ateneo, por qué a veces la poesía deviene un arma... Y cuando en 1937 volvimos a España lo hallamos convertido en comisario político de una brigada; nos leyó varios de sus poemas, también distintos, de Viento del pueblo”.

Neruda escribe posteriormente su “Canto a los milicianos muertos”. Aquel nosotros que sirve como título al prólogo de la primera edición y que parece no sólo dirigirse al pueblo sino también a los poetas, cobra sentido y se refuerza con otra de las apreciaciones que Tuñón lleva a cabo en el mismo.

“Pero hay un arte revolucionario que corresponde al período pre-revolucionario. Y si una pretensión tengo es la de ser un poeta revolucionario, la de haber abandonado esa especie de virtuosismo burgués decadente, no para caer en la vulgar crónica chabacana que pretende ser clara y directa y resulta ñoña, sino para vincular mi sensibilidad y mi conocimiento de la técnica del oficio a los hechos sociales que sacuden al mundo. Sin que lo político menoscabe a lo artístico o viceversa, confundiendo, más bien, ambas realidades en una”.

El sentir estético del poeta guarda una sintonía tan estrecha con el de los escritores españoles de aquel tiempo que, además de la influencia que ejerce su voz en otras voces, va despertando una admiración peculiar en sus pares. En el caso de Hernández, ésta se plasma en un poema que dedica a Tuñón y en el cual se puede apreciar, a través de la aprobación que realiza de algunas facetas tuñonescas, ciertos signos de lo que él mismo pondrá en práctica después respecto de la utilización de la poesía como herramienta de llamamiento colectivo.

“Hombres como tú eres pido para amontonar la muerte de gandules”.
“Enarbolado estás, como el martillo, enarbolado truenas y

protestas, enarbolado te alzas a diario y a los obreros de metal sencillo invitas a estampar en turbias testas relámpagos de fuego sanguinario”.

En los recuerdos del propio Tuñón encontramos también atisbos de esa intertextualidad temática e ideológica que se va a dar entre ambos.

“Miguel me citó un día en una tabernita cercana a Correos. Tenía los ojos llenos de preguntas. Yo insistía en la posibilidad de una eventual interpretación poética en determinados hechos sociales, y le insistía en que el caso es buscar la forma que corresponda mejor al contenido y hacerlos con la mayor dignidad y autenticidad posible. No sé si aquel día Miguel quedó convencido, aunque más tarde tuve motivos para pensar que sí”.

La rosa blindada.

El libro comienza con un prólogo titulado “A nosotros la poesía”, escrito para la primera edición de 1936 y de corte ideológico. El poeta agrega un segundo proemio en la edición de 1962 bajo el rótulo de “El inolvidable año 35”. En este segundo prólogo da cuenta de los hechos que gestaron el poemario y expone algunos recuerdos respecto de los días vividos por él y otros intelectuales relevantes del momento. Tuñón amalgama en este libro su

decir porteño con la tradición española y por ello utiliza en algunos poemas formas estróficas populares, por ejemplo el romance, como una señal más de identificación con las circunstancias que vivía España. No obstante, podemos percibir a lo largo del poemario una considerable libertad compositiva a partir de la utilización de una métrica y una rima variadas y la presencia del poema en prosa.

Esta conjunción que ofrece la obra entre formas tradicionales y modernas guarda relación con la significación que subyace en el nombre de la misma, si tenemos en cuenta que un objeto de carácter lírico como la rosa trastoca su sentido al estar acompañado del adjetivo blindada que remite al plano bélico. A través de esa metáfora de síntesis se postulan también los dos elementos esenciales de la poesía tuñonesa: lo social y lo lírico, la realidad con toda su inclemencia y el tamiz estético por el que se la conduce hasta llegar al poema.

Al igual que en Hernández, nos encontramos con ciertos vocablos que prevalecen: la ceniza, el polvo, la sangre y la tierra que refuerzan el tópico de la muerte en toda su crudeza y lo resignifican.

El poemario comienza con *"Recuerdo de Manuel Tuñón"*, texto poético que establece la conexión entre esa España convulsionada por sucesos sangrientos y aquella que Tuñón lleva en la sangre debido a su propia ascendencia. De este modo, el abuelo asturiano y socialista obra de puente entre esos dos mundos.

"La Libertaria", está dedicado a una víctima de la represión en Asturias, Aída Lafuente, y otorgó a Tuñón por aquellos años el privilegio de convertirse en un poeta anónimo y popular. En sus versos podemos vislumbrar un tono poético que sin llegar a conformar un panfleto polí-

tico, desempeña una palmaria función de denuncia social y propaganda. La forma, rica en paralelismos, se complementa con un contenido que intenta resaltar la muerte injusta para utilizarla como llamamiento colectivo, pues no se trata sólo de ir al entierro de la novia de octubre, sino de comenzar a enterrar otros males.

"La muerte derramada", está compuesto en forma romancesca y dedicado a Miguel Prieto. Allí Tuñón cita un romance muy difundido en Asturias y toma como encabezamiento una expresión altamente significativa para el contexto que rodea al poemario: *"Ay, venga la luz del día, ay, venga la luz del alba"*.

Vuelve a ejercitar la forma del romance en *"La muerte acompañada"* y allí recrea una cita del *"Romance de Tristán de Leonís y de la Reina Iseo"*, el cual dice: *"Allí donde los entierran, nace una azucena blanca"*, pero cambia el color de esa flor por el rojo que simboliza la revolución.

"El tren blindado de Mieres", es un extenso poema en verso libre en el que Tuñón se convierte en testigo y portavoz de aquellos que perecieron, realizando una pormenorización cruda y al mismo tiempo poética de la derrota, dejando entrever la dialéctica que existe entre la muerte y la resurrección.

"Cuidado que viene el tercio", es un encendido poema que a través del leitmotiv *"La legión ha entrado a España"* parece alertar acerca de las posibles consecuencias de la irrupción falangista; en él se puede percibir la soltura que Hernández empleará luego para hacer hablar a los hombres en *Viento del pueblo*.

"La copla al servicio de la revolución", es un poema dedicado a Miguel Hernández. En él parece expresar aquello que consignara en

el prólogo de 1936 al mencionar a personajes y obras que conforman la realidad intelectual.

"Cuando la poesía y la revolución se confunden, son consustanciales, como en el caso de Brecht, Gold, Alberti, Aragón, etc., y en el pasado, como en el caso de Heine (Los tejedores de Silesia). Es decir, no menoscabo la poesía en sí, haciéndola perdurable por su contenido estético además de su contenido humano. Porque aun cuando las condiciones sociales de vida de los trabajadores de Silesia hayan cambiado, el alto dramatismo poético subsiste, la poesía subsiste".

Algunos secretos del levantamiento de octubre.

Este poema, dedicado al escultor Alberto Sánchez está construido a partir de una forma compositiva dinámica, caracterizada por el verso libre y un uso aleatorio de la rima.

Sin embargo, esta aparente libertad formal que brinda a los ojos del lector una sensación de desconcierto parece estar vinculada a un contenido que por un lado, describe el caos provocado por el levantamiento de los mineros y sus consecuencias y por el otro, anuncia entre líneas un futuro de anarquía y desorden, producto de la inevitable rebelión colectiva.

En este sentido, el propio título sugiere que el poema contiene algo más que la descripción de la muerte, el dolor de los seres cercanos y la mirada comprometida del yo lírico, pues en la poetización de esa tragedia subyacen otros secretos que nos permiten vislumbrar todo lo que empieza,



donde todo termina.

Asimismo y a pesar de mostrar esa estructura abierta, el poema presenta una unidad que no se limita a su conformación sino que también es semántica. Desde la forma, el mismo está dividido en dos segmentos (I y II) que si bien presentan grados de intensidad diferentes, están unidos entre sí por un elemento aglutinador. Se trata del leitmotiv *"Donde todo termina"*, el cual aparece en el último verso de cada una de las estrofas que componen el segmento I y culmina el poema. Esta expresión no sólo otorga unidad al mismo, sino que también potencia la idea de la muerte como símbolo bisémico. La carga semántica presente en cada uno de los versos que la preceden va relativizando el significado literal de esa frase congregadora y hace que adquiera una nueva significación, marcada por el sesgo generalizador que le confiere la palabra todo. No termina solamente la vida de los mineros insurrectos, sino también culmina la resignación, la explotación, la falta de conciencia, el miedo que lleva a estos males y, como contrapartida de este fenómeno, nace un todo renovado que contiene como último derrotero a la revolución.

"Algunos secretos del levantamiento de octubre" presenta tópicos muy diferenciados como el carbón, la sangre, el polvo y la ceniza que se emparentan en este contexto con un tópico totalizador como el de la muerte, omnipresente a lo largo del poema. Los mismos poseen un sentido paradójico (de desgracia y resurrección) y enaltecen a la muerte como símbolo bisémico, generador de tragedia y de esperanza colectiva.

I

"Donde el carbón se junta con la sangre y la ametralladora bailarina lanza sus abanicos de metralla."

Donde todo termina".

La primera estrofa está expresada en Presente Simple, a pesar de que se trata de sucesos pretéritos, aunque no muy lejanos. La intención poética parece ser la de focalizar los hechos y actualizar ese pasado, para otorgar mayor presencia y verosimilitud a las consecuencias del levantamiento. Esta intención se ve reforzada con el uso de la tercera persona del singular que brinda, dentro del discurso poético, cierto tinte de objetividad. El primer circunstancial de lugar de esta estrofa tiene como fin presentar la tragedia de octubre con toda su carga de crueldad. Para ello, el poeta introduce dos personificaciones que están al servicio de esta idea y se encargan de mostrar a la muerte como tal.

Enfrenta con este fin dos objetos poco emparentados entre sí, pero que en este contexto asumen una nueva significación: el carbón (como símbolo proletario que representa a los mineros) y la sangre (como símbolo de muerte que va a ir logrando renovadas trascendencias a lo largo del poema). Estos dos elementos en apariencia ajenos se mezclan y esta unión es posible por la acción de lanzar abanicos de metralla (personificación) llevada a cabo por la ametralladora bailarina. Tuñón otorga a un objeto como la ametralladora que parece remitir a la inflexibilidad y dureza de la guerra una propiedad inusual en ella, la de bailarina, más cercana al mundo poético y artístico, creando una simbiosis que le permite comenzar a poetizar la muerte. Asimismo, la palabra abanicos (como objeto directo en el que recae la acción de la ametralladora) pierde en este contexto su carácter de accesorio inocente y se integra al campo semántico de lo trágico. Esta idea se

refuerza a través del modificador indirecto que acompaña a este sustantivo, ya que no se trata de abanicos hechos de varillas y metralla, sino de metralla.

"Ya vienen las mujeres con sus hijos de la mano, en los brazos y en el vientre. Dentro del gran bostezo de la mina crece un grisú de soledad ardiente. Donde todo termina."

En la segunda estrofa el poeta continúa su relato en Presente Simple, sólo que esta vez aparta por un momento su mirada de ese lugar trágico donde todo termina para focalizar a aquellos que han quedado vivos, pero que no por ello están exentos de ser víctimas: las mujeres que ya vienen, los hijos que van de la mano de sus madres, y también los otros, los que aún están dentro del vientre. Logra, a partir de esta aseveración, unir el pasado (representado por ese carbón que se junta con la sangre), el presente (las madres y los niños) y el futuro (simbolizado en los que aún están por nacer).

El circunstancial de lugar que sigue a esa afirmación comienza a sugerir la idea de que no todo ha fenecido donde todo termina. Esta intención semántica puede vislumbrarse a partir de la imagen metonímica, "dentro del gran bostezo de la mina", que contiene en su seno el germen de un grisú de soledad ardiente. Notemos que el sustantivo bostezo está acompañado de la apócope gran, lo cual podría en este contexto representar el profundo letargo en el que habían estado sumidos, hasta el tiempo de la insurrección, todos aquellos explotados que ahora han muerto. Dentro de ese letargo, a partir de la muerte de las víctimas, surge otra cosa y en este sentido, el verbo crecer comienza a quebrar

la idea básica presente en el leitmotiv unificador. Lo que crece en la mina ya no es el carbón y la resignación, sino un grisú de soledad ardiente. El grisú denota la idea de un gas explosivo que se desprende de las minas y aquí connota la idea de revolución, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de un grisú ardiente que surge de la soledad misma que sienten los explotados muertos y sus seres cercanos. Ahora, ante la muerte injusta, ya no es una soledad resignada sino algo que arde y puede explotar en cualquier momento.

"Apuntad bien y sobre el barro caigan donde el terror se junta con la sangre. Ya están ahí los mercenarios. Donde todo termina."

En la estrofa siguiente se quiebra el distanciamiento otorgado por el uso de la tercera persona del singular ante la aparición de la frase imperativa seguida del Presente del subjuntivo, que además de incorporar otro personaje colectivo (los falangistas) parece filtrar la identificación ideológica del yo lírico con los otros grupos, a saber, los que han muerto, los que han conservado su vida y los familiares de las víctimas, sin dejar de sugerir los sentimientos adversos del poeta respecto del grupo victimario.

En realidad, el deseo es que caigan sobre el barro, que es sólo una mezcla de lodo y agua y además no en cualquier lugar, sino donde la sangre se junta con el terror (muerte improductiva) y no con el carbón (muerte con sentido). La elipsis en la expresión de deseo anterior queda resuelta cuando se anuncia que ya están ahí los mercenarios, los que han hecho que todo termine con sus ametralladoras bailarinas y que son aquellos a los que ahora hay que apuntar.

"Su sangre no es abono. Por el río que arrastra el grano oscuro corre

la sangre favorable de obreros fusilados contra el muro. Donde todo termina".

En concordancia con la necesidad planteada en los versos precedentes respecto de que los mercenarios caigan sobre el barro, aparece en la estrofa siguiente la expresión "su sangre no es abono", es decir que su muerte es algo infecundo, no es germen de nada trascendente. Como contrapartida de esta sangre inútil aparece la sangre favorable que, a través del recurso de personificación, corre por el río que arrastra el grano oscuro.

Podemos entrever en la construcción poética de ese circunstancial de lugar algunos elementos interesantes:

El río es el río de aniquilación que acaba de correr por la cuenca minera y esta idea de tragedia se refuerza a partir de la proposición sustantiva que lo acompaña, ya que no se trata de cualquier río, sino de un río de muerte que arrastra (personificación) el grano oscuro, es decir el carbón que encarna a los mineros. En este sentido, la elección del verbo arrastrar por parte del poeta no parece fortuita pues, en su acepción básica, este verbo transitivo significa llevar a una persona o cosa por el suelo y en este contexto adquiere un plus de violencia adicional que se vincula a la represión perpetrada por los falangistas.

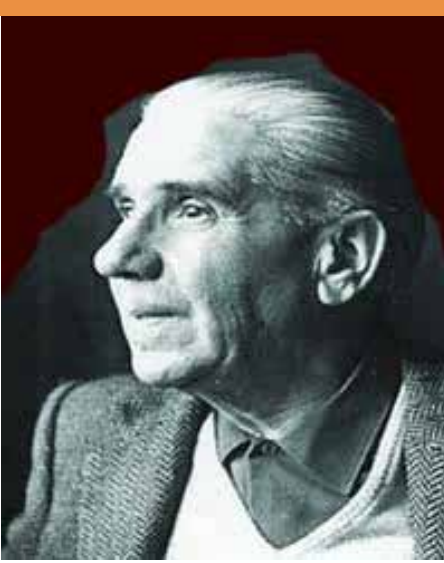
Por otro lado, la sangre no es cualquier sangre, sino una sangre favorable. Se trata de una expresión paradójica, si tenemos en cuenta que el sustantivo sangre puede remitir a la idea de muerte y crueldad. En este contexto no sólo conserva ese significado (ya que es real que la sangre ha corrido y que ella ha traído la muerte), sino que se resignifica al estar acompañado del adjetivo favorable, adjetivo que atenúa el efecto de desgracia y desliza la idea de que esa sangre derramada tiene un sentido. El mismo se vislumbra



con mayor claridad cuando el poeta señala que además de favorable, esa sangre es la de los obreros fusilados contra el muro. De esta forma, la misma se emparenta con el grisú de soledad ardiente, va conformando el campo semántico ligado a la muerte con sentido colectivo que desemboca en la revolución, y se opone a esa otra sangre de mercenario que no es abono de nada y que como tal, queda flotando en el barro.

"Cómo se pasa del carbón al plomo. Cómo se pasa del esclavo al hombre. Somos miles de muertos favorables. Donde todo termina."

En esta estrofa el poeta se vale del recurso de paralelismo para dar cuenta de las transformaciones que han llevado a la insurrección y a sus consecuencias y utiliza para ello dos oraciones impersonales que parecen estar al servicio de la idea de sujeto colectivo. En la primera observamos dos palabras que en este contexto adquieren el carácter de símbolos; todo termina para que todo empiece porque se ha pasado del carbón al plomo, es decir de la condición de minero resignado a la explotación, a la condición de minero armado. En la segunda el poeta abandona el simbolismo y expresa la idea revolucionaria en un lenguaje más directo, al afirmar que en definitiva se ha pasado del esclavo



(minero representado por el carbón), al hombre (minero insurrecto, encarnado por el plomo).

En el tercer verso se filtra a través del uso del nosotros inclusivo (somos), la identificación ideológica del yo lírico con los sucesos de octubre. La expresión "miles de muertos favorables" es sugestiva en un doble sentido: En primer lugar con los mineros masacrados en cierto modo han muerto los que han sido testigos de esa tragedia, pero es posible percibir que aquí la muerte como símbolo bisémico está tratada de la misma forma que la sangre. Tanto los que han perecido como los que han presenciado esa matanza son muertos favorables, generadores de sentido y revolución. Se derrama sangre y se muere para nacer a otra cosa; se deja de ser carbón para ser grisú y para ser hombre; y hasta los que no han muerto, mueren en algún sentido para retoñar desde una nueva conciencia.

"Incorporaos sobre nuestra muerte y en su arsenal de polvo fundid las nuevas armas. Donde todo termina."

A tal punto es así, que el poeta retoma el uso del imperativo. Esta vez parece hacer hablar a los muertos reales que piden a los vivos que se sumen a su muerte para formar un todo. Son los propios muertos

los que se consideran favorables y generadores de sentido, y por ello solicitan a los otros que fundan las nuevas armas en su arsenal de polvo. La muerte aparece como una imagen metonímica que contiene un arsenal que hará posible la continuación de la lucha. No es casual, en este sentido, la elección de esta palabra que en su acepción denotativa no es otra cosa que un almacén de armas y otros efectos de guerra. Este significado básico se adapta a la ideología que subyace en el poema, si tenemos en cuenta que ese arsenal es de polvo, se constituye a partir de las cenizas de los muertos.

"Donde el carbón se junta con la sangre pronto desbordará los horizontes el ejército muerto que dirige un mariscal de hueso y de ceniza. Donde todo termina".

Aquí el poeta se torna más preciso, valiéndose de una serie de estrategias. Retoma el circunstancial de lugar que en el comienzo del poema tenía la intención de presentar la tragedia y focalizarla a través del uso del Presente. Pero advertimos que no se trata de una mera repetición, ya que esa frase le sirve no sólo para actualizar los hechos sangrientos que inspiraron el poema, sino también como disparador para anunciar lo que ocurrirá después, en ese mismo lugar que de alguna manera también ha muerto para ser otro.

Aparece la primera expresión en Futuro Simple que anuncia la acción del ejército muerto. A través del recurso de hipérbaton el poeta comienza a ilustrarla con el predicado verbal, "pronto desbordará los horizontes", haciendo hincapié en el accionar de ese ejército y en la inmediatez del mismo (marcada por el circunstancial de tiempo), y dejando en un segundo plano al sujeto de la oración. Esta anteposición se explica al apreciar los

alcances semánticos de la acción misma, ya que el verbo desbordar posee una connotación de exceso y exaltación, propia de las revoluciones. Además los que se van a desbordar son los horizontes, todas aquellas líneas que limitan la mirada, y que en este contexto podría tomarse como mirada ideológica. Una vez más la muerte se presenta como un signo paradójico. Cobra aquí un alcance ideológico relevante, pues quien llevará a cabo esos desbordes y arrastrará a los vivos en su propósito es precisamente el sujeto colectivo "ejército muerto" que además está conducido por uno de ellos, un mariscal hecho de hueso y de ceniza.

"Escuchad la tormenta, bata el palo sobre la ropa oscura. Lavad, mujeres de mineros, la ropa oscura. La ropa del carbón y de la muerte, del barro y de la arena, que en el Nalón y en el Caudal arrastran las aguas de la cuenca. Oh, veteranas."

En el comienzo de la parte dos el poeta retoma el uso de las frases imperativas, con toda su connotación de llamamiento, esta vez para dirigirse a otros sujetos colectivos que considera de tanta importancia en la lucha como aquellos que han sobrevivido o como los que componen el ejército muerto, a saber las mujeres de los mineros.

La primera de estas expresiones, escuchad la tormenta, parece advertir a las mujeres acerca de la revolución que vuelve a erigirse por sobre las cenizas. La ropa es oscura no sólo porque es la ropa del carbón, del minero manchado de barro y arena como consecuencia del trabajo que realiza en la cuenca del Nalón y del Caudal, sino también porque es la ropa de la muerte y como tal está manchada con la sangre que ahora, al secarse, se ha oscurecido. En este contexto el

sustantivo ropa pierde su carácter neutro y adquiere una connotación negativa. Además, se trata de una ropa que es arrastrada, es decir que está impregnada de la carga de violencia que connota ese verbo.

Del mismo modo, “lavar” abandona su acepción básica y se resignifica positivamente, ya que unido a la idea simbólica de la tormenta como revolución y de la ropa oscurecida por efecto de la sangre asume un nuevo sentido relacionado con la idea de sacar provecho de esa revolución-tormenta para vengar las muertes. Esta idea se afianza con el último verso, Oh veteranas, en el que el poeta atribuye a las mujeres desde el plano onomástico el rol de soldados experimentados (lo cual sugiere también que esa experiencia se extiende no sólo al campo de la lucha, sino también al de la convivencia diaria con la injusticia).

“Bandera el overoll agujerado, espectro del coraje el trapo comunero”.

La siguiente estrofa comienza con dos metáforas que le sirven al poeta para resignificar al servicio de la revolución y de la vida, elementos propios del minero como el overoll y el trapo, ahora emparentados con la muerte. De esta manera el overoll agujereado por las balas se convierte en bandera de lucha, al mismo tiempo que el trapo comunero, adjetivo que connota la idea de levantamiento, se erige como espectro del coraje. La palabra espectro que remite a la idea de algo fantasmal y horrible adquiere aquí una valorización positiva y actualiza a la muerte como generadora de sentido, ya que se trata de un espectro que tiene como característica sobresaliente la valentía.

“Detrás del viento entre carbón y escarcha viene el invierno con el hambre. Viene el invierno fusilan-

do muertos, decretando osamenta, persiguiendo a los hijos de los muertos, donde madura el grito de los muertos, donde la dignidad va madurando”.

A continuación el poeta, retomando el Presente Simple, parece querer alertar acerca de los peligros que acechan a aquellos que se dejan arrastrar por el viento revolucionario. Por ello, a través del recurso de hipérbaton prioriza este hecho para luego presentar al sujeto de la oración, un invierno personificado que parece aludir a las posibles consecuencias de la lucha. El sustantivo invierno se axiologiza negativamente, ya que trae consigo el hambre, y es tan implacable que fusila a los propios muertos (trata de matar lo que queda de ellos que, en este contexto, sería su fuerza ideológica). Por esa misma razón, persigue a sus hijos (a los reales y a los ideológicos) y decreta osamenta, se arroga la facultad de seguir convirtiendo a los que luchan en hueso que devendrá polvo y cenizas.

Pero más allá de esta advertencia, el poeta parece querer expresar a partir de los dos circunstanciales de lugar que siguen a esa enumeración que, si bien la amenaza de los mercenarios continúa, lo que ha cambiado a raíz de estos hechos es el escenario colectivo. Ya no se trata del lugar de sesgo trágico e irremediable donde el carbón se juntaba con la sangre, sino de un renovado espacio donde el grito de los muertos madura (personificación y uso del Presente simple) y la dignidad va madurando (personificación y uso del Presente continuo que sugiere la idea de que esa dignidad que ha comenzado a envolver a los que quedan ha iniciado un camino que se continúa y se proyecta). No es casual el uso del verbo madurar que implica crecimiento y evolución. El poeta construye con estas dos oraciones

una imagen metonímica reveladora, desde el punto de vista ideológico, al mencionar a una madurez constituida por el grito de los muertos que contiene en su seno la madurez en germen de la dignidad proletaria.

“Va madurando sobre la derrota donde se junta el aire con el humo y un sol de vidrio opaco, forastero, ve desfilar hacia el túnel sonoro mineros y mineros y mineros”.

Se va afianzando esa dignidad que va madurando sobre la derrota (personificación). Esta palabra, con una carga usualmente negativa que remite a la idea de algo que ha sido vencido (en este caso por la muerte física), adquiere aquí un alcance positivo que sirve como estímulo para ese proceso de madurez.

En concordancia con esta idea, Tuñón introduce un nuevo circunstancial de lugar que da cuenta una vez más de ese espacio de lucha renovado. Ya no se trata del lugar donde se juntaba el carbón con la sangre, sino de un espacio donde se juntan dos elementos que connotan sentidos diametralmente opuestos: el aire (que simboliza la renovación) y el humo (que aludiría a las cruentas consecuencias de ese levantamiento). El humo se irá neutralizando con la presencia de ese aire renovador y la del sol. El astro podría encarnar en este contexto la luz de una victoria que comienza a vislumbrarse, aunque por ahora el mismo sea de vidrio opaco y forastero.

A pesar de estas condiciones que dan cuenta de un triunfo que aún no se ha alcanzado, ese sol ve desfilar (personificación) hacia el túnel sonoro (el túnel de la mina donde madura el grito contenedor de los muertos) mineros, mineros y mineros. Este objeto directo, con un triple núcleo, representaría los alcances que a nivel ideo-



Raúl González Tuñón

La muerte en Madrid
Las puertas del fuego
8 documentos de hoy



BEATRIZ VITERBO EDITORA

FICCIONES

lógico han dejado el levantamiento de octubre y la cruenta represión desencadenada por el mismo. Ante estos hechos de sangre y muerte favorables cada uno de los sujetos colectivos que han desfilado por el poema: los mineros que han muerto, los que han sobrevivido, las madres, los hijos, los que están por venir y hasta el propio yo lírico se constituyen en mineros, en seres mancomunados que marchan en fila hacia un último lugar, renovado por el horizonte de la revolución y de una posible victoria.

"Donde todo termina".

Resulta llamativo que Tuñón cierre el poema con este paradójico circunstancial de lugar que esta vez aparece, a diferencia de las otras, desprendido de la estrofa. Además de brindar unidad a la obra, refuerza la idea de muerte como símbolo bisémico que cobija en su seno tanto el fenecimiento como la resurrección y que parece insinuar que

donde todo termina, todo vuelve a empezar.

De este modo, Raúl González Tuñón desarrolla en *"Algunos secretos del levantamiento de octubre"* una suerte de heterodoxia que resignifica el sentido trágico e irremediable de algunos tópicos característicos del mundo de la explotación y de la guerra: el carbón, la sangre, el polvo, y la ceniza, emparentados de forma ineludible con la muerte. Resulta claro que en su proyecto creador estos tópicos muestran su costado más descarnado pero al mismo tiempo son generadores de sentido, un sentido ligado al llamado colectivo en pos de la revolución.

En este poema Tuñón nos presenta una muerte consumada e imbuida de violencia, pero que no obstante sirve como disparador para otros levantamientos que pueden conducir a un cambio social.

Si efectuamos un recorrido por algunos de los poemas más representativos de *La rosa blindada*, observamos cómo se repiten los ejemplos que hacen del carbón, la sangre, las cenizas y la muerte signos de doble trascendencia.

"No dejéis sola su tumba del campo / donde se mezcla el carbón y la sangre / florezca siempre la flor de su sangre / sobre su cuerpo vestido de rojo, / no dejéis sola su tumba del aire". (La libertaria)

"La sangre cayó a la tierra / de la cuenca de su pecho. / La tierra se fecundó / con la sangre del minero. / Como era tierra de Asturias / entre sus granos nacieron / miles de puños cerrados / y corazones abiertos". (La muerte del Roxu)

"Cada muerto se parece a otro a medida que el tiempo transcurre. / Hasta que un día la ceniza se comunique definitivamente entre la tierra por los canales / subterráneos de la muerte." "Volver al

polvo quiere decir muchas cosas, seguir trabajando, oh mineros". "Algo queda en el aire de vital, algo queda que recuerda lo que ha de suceder, / algo queda que nos hace pensar en lo que aún no ha acontecido, / algo queda que nos relata un hecho que ocurrirá mañana". "De todas maneras es posible poner el oído en el caracol de la muerte. Cómo sube la violenta marea de la ceniza. Cómo surcan los veleros del hueso las posibilidades más remotas. El morir por la revolución existe, es un hecho favorable". (El pequeño cementerio fusilado)

"Ya viene el alba del puerto, / ya baja de la montaña. / A la puerta de las minas / miles de muertos aguardan, / miles de muertos del mundo, / miles de muertos de España". (La muerte derramada)

"La explosión trajo la muerte, / la muerte trajo la aurora / color de muerte y de sangre / tiene la bandera roja". (La muerte acompañada)

"Hablemos de un hecho favorable, feliz, a pesar del fracaso y de la muerte". "Es por eso que el hecho histórico favorable de Asturias / un octubre florecido antes de tiempo, quizá, pero memorable / será el puente de sangre hacia la revolución definitiva / de obreros, soldados, campesinos y mineros". "6 de octubre sigue diciendo la revuelta latente, perdurable, inevitable. / 6 de octubre quiere decir la dignidad humana. / 6 de octubre quiere decir montañas de ceniza. / 6 de octubre quiere decir miles de muertos. / 6 de octubre quiere decir hasta mañana". (El tren blindado de Mieres)

"Hacia la dignidad humana / jadeante por encima de las tumbas! / Allanemos el camino al gigante que trae las pirámides, / los puentes, la libertad y la cultura. Por en-

cima de los muertos, muerte adentro, adelante". (Otros secretos de la revolución de octubre)

Podemos apreciar cómo poesía y realidad se funden para ilustrar, desde lo estético, una serie de circunstancias cruciales de las que Tuñón fue testigo y comprometido protagonista. Las palabras que escribiera en el prólogo a la segunda edición de *La rosa blindada* dan cuenta de ello. Allí reivindica, a través del tiempo, esa particular concepción creadora que sobrevive con la fortaleza de una rosa de acero a los vaivenes y falacias de la historia.

"No sabemos qué es lo que queda de La rosa blindada, pero los acontecimientos recientes han reactualizado su contenido y algo continúa vigente: nuestra actitud, en cuanto a esa constante que configura la pretensión de reflejar, de algún modo, el tiempo en que se vive, cuando hechos sociales fundamentales urgen al artista a definirse en cuanto hombre sensible al medio que lo rodea, en lo nacional y en lo universal. Y si es cierto que entre otras cosas no siempre explicables, la poesía es el diálogo del hombre con su época, hago mío ese concepto. Pero aclaremos, esa actitud no excluye el otro sentido, la otra constante de mi vida y de mi poesía: los sueños, el amor, la aventura total del espíritu".



Bibliografía

- BALCELLS, José María: "Quevedo y la poesía de guerra", en: Alemany Carmen: Miguel Hernández, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- CARNERO, Guillermo: "Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta". Conferencia publicada en Documenta Miguel Hernández, Valencia, 1985.
- DOMÍNGUEZ, Nora: "Raúl González Tuñón", en: La historia de la literatura argentina, Capítulo 97, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- FOLIE AGGOR, Francis Komila: "Tragedia y triunfo: la muerte en la poesía de combate hernandiana", en: Alemany Carmen: Miguel Hernández, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- FERRARI, Germán: *Raúl González Tuñón periodista*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl: *La rosa blindada*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1993.
- KERBRAT-ORECCHIONI, K.: *La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- MUKAROVSKY, Jean, *Escritos de estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, G. Gili, Capítulo II: "Función, norma y valor estético".
- ORGAMBIDE, Pedro: *El hombre de la rosa blindada*, Buenos Aires, Ameghino Editora S.A., 1998.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana: *Teoría y Análisis del Texto Literario*, Buenos Aires, 1989.
- RICO, Francisco: *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Crítica, 1984, Tomo 7/7.1



Algunos secretos del levantamiento de Octubre

Dedicado a Alberto Sánchez, escultor y pintor

I

*Donde el carbón se junta con la sangre
y la ametralladora bailarina
lanza sus abanicos de metralla.
Donde todo termina.*

*Ya vienen las mujeres con sus hijos
de la mano, en los brazos y en el vientre.
Dentro del gran bostezo de la mina
crece un grisú de soledad ardiente.
Donde todo termina.*

*Apuntad bien y sobre el barro caigan
donde el terror se junta con la sangre.
Ya están ahí los mercenarios.
Donde todo termina.*

*Su sangre no es abono.
Por el río que arrastra el grano oscuro
corre la sangre favorable
de obreros fusilados contra el muro.
Donde todo termina.*

*Cómo se pasa del carbón al plomo.
Cómo se pasa del esclavo al hombre.
Somos miles de muertos favorables.
Donde todo termina.*

*Donde el carbón se junta con la sangre
pronto desbordará los horizontes
el ejército muerto que dirige
un mariscal de hueso y de ceniza.
Donde todo termina.*

II

*Escuchad la tormenta,
bata el palo sobre la ropa oscura.
Lavad, mujeres de mineros,
la ropa oscura.*

*La ropa del carbón y de la muerte,
del barro y de la arena,
que en el Nalón y en el Caudal arrastran
las aguas de la cuenca.*

Oh, veteranas.

*Bandera, el overall agujereado,
Espectro del coraje el trapo comunero.
Detrás del viento entre carbón y escarcha
viene el invierno con el hambre.
Viene el invierno fusilando muertos,
decretando osamenta,
persiguiendo a los hijos de los muertos
donde madura el grito de los muertos,
donde la dignidad va madurando.*

*Va madurando sobre la derrota
donde se junta el aire con el humo
y un sol de vidrio opaco, forastero,
ve desfilar hacia el túnel sonoro
mineros y mineros y mineros.*

Donde todo termina.



Fernando Tranfo | Entrevista

Por Damián Urquiza
y Ernesto Gaidolfi



“El mundo funcionaría mucho peor sin carpinteros o albañiles que sin escritores”.

El entrevistado se sienta en los canteros del hall de entrada de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora donde asiste a dar clases y, entre citas de Heráclito y Marechal, desanda sus vivencias con ironía, sarcasmo y humor.

Las incursiones en diferentes barrios del sur del Gran Buenos Aires con el propósito de ejercer su amada docencia y esa estampa de vanguardista palermitano son la fusión perfecta para definir a este docente, escritor y amante del Conurbano que venera a las morochas que habitan allí.

Fernando Tranfo, para aquellos que andan por la superficie de lo que realmente importa, sería un “s sofisticado”. Viste como una persona consciente de no ser una más del montón. Hasta que se adentra en su pensar y entonces queda claro que esa sofisticación es sólo el rebosado de un profundo sentimiento por lo popular.

¿Cómo empezaste a escribir o qué te motivó a comenzar?

Uno mismo se engaña suponiendo que hay cosas que arrancaron desde muy temprano o que, cuando ya están consumadas, permiten hacer una arqueología.

Pero en realidad comencé a escribir como a los 22 o 23 años. Cuando era más chico ya me gustaba; de hecho estudié periodismo en esta universidad, aunque después no seguí la carrera. Pero más o menos esa es la edad en la que hay una toma de conciencia o se despierta lo que yo llamo la “mirada literaria” porque empezás a observar la realidad y a intentar procesarla a través de un lenguaje literario. Ves algo y pensás: ¡Qué bueno sería escribir sobre esto! Todo se transforma en un estímulo para escribir. Bueno, a mí me ocurrió aproximadamente a los 22 o 23 años.

¿Te nutriste de la docencia para escribir?

Sí, completamente. Me debo el gran libro que nunca me animé a escribir y que tiene que ver con algunas historias reales que suceden en el aula. Otros ya lo han hecho, y el gran riesgo que siempre se corre al elaborar un libro de anécdotas es que los demás no perciban lo mismo que vos. Pero es indudable que en las aulas se dan diálogos mágicos y espontáneos o respuestas repentinas que te hacen decir muchas veces: “Esto tiene que ser una historia”. Pero lo voy posponiendo.

También pensé en escribir una novela con una trama escolar, una novela que empiece con el asesinato de un profesor a través del golpe de un borrador en la nuca y, a partir de ahí, construir toda una historia que tenga en cuenta el universo docente que forma parte de mi vida.

En tus escritos hay una temática bastante recurrente que es la del Conurbano.

Topográficamente hablando, tiene que ver con mi llegada al Conurbano profundo; el Conurbano es todo pero cuando yo

hablo del Conurbano hablo del Conurbano en serio, de los barrios mal llamados periféricos. Para mí fue toda una revelación porque yo era el típico pibe de clase media gorila. El azar me llevó a tomar un cargo de preceptor en uno de esos barrios y esa experiencia fue como una especie de tsunami pedagógico y existencial. En dos años se configuró todo lo que soy ahora. Tampoco quiero ser injusto, pues yo recibí una buena crianza y no abjuro de eso. Pero lo que hoy soy ideológicamente, la mirada que tengo de la vida, los valores que porto, se reconfiguraron a partir de esa vivencia. Entonces, a la hora de escribir, uno se siente un poco en deuda y desea transmitir emociones relacionadas con ese universo simbólico.

¿Se puede establecer una relación entre la literatura, el Conurbano y las mujeres?

En el Conurbano (siempre lo digo aunque a veces pareciera que fuese una pose) yo conocí el amor con todas las letras, en el sentido de enamorarme del objeto de deseo femenino. Antes de ir al Conurbano profundo no terminaba de entender y pensaba: “¿Las minas son esto?” “¿Esto es todo?” Veía sólo quibombo, sanata, glamour, y ninguna de esas cosas me terminaba de llegar. Y cuando me introduje allí dije: “Acá está la verdad”. Algunos piensan que es una postura, pero insisto en que hay más verdad en Pouppé a las cuatro de la mañana que en el “Congreso de la Lengua”. No lo digo para parecer un loco; lo pienso realmente. Y está muy bien el “Congreso de la Lengua”, pero como cuestión lúdica. Yo conocí una multitud de personas que casi no leían y son lo mejor que he encontrado: mi abuela, analfabeta, era un gran ser humano; mi viejo tenía sólo la primaria y me marcó la vida. No me siento con derecho a afirmar que la intelectualidad sea una herramienta de lucidez para encarar la vida. Es una herramienta más. Pero mejor es Pouppé. Yo escribí un cuento que se llama “Las morochas del Conurbano” el cual publiqué en mi segundo libro. Es un relato del que me enorgullezco y en el que expuse algunas frases que me gustan mucho. El cuento es una especie de declaración de amor genérica a las morochas y vale agregar que, además, yo prediqué con el ejemplo pues me casé con una de ellas. No es que digo estas cosas y después termino saliendo con Nicole Neumann o con un arquetipo de esos que, por otra parte, no me daría bola. En ese relato sostengo dos cosas: en principio, que “las morochas no tienen problemáticas sino desgracias”. Es una idea que fui madurando con el tiempo porque me tenían hartito las minas de clase media y del centro de Lomas con sus problemáticas. Después me di cuenta que en la vida hay sólo desgracias y que las problemáticas son pajas cós-

micas. Hay otra frase en ese texto que dice: “el único problema que tienen las negras con la histeria es saber si se escribe con h”. Me pegó mucho el tema de cómo mira la mina del Conurbano, la forma en que disuelve el lenguaje. No te falta nada. Un boludo de clase media diría que son todas trolas. Caería en el famoso discurso que yo mismo tenía a los dieciocho años cuando suponía que las minas que vivían en la periferia eran todas así. Después me di cuenta que eso era amor. Saben querer, se entregan, son apasionadas, esa es la clave.

¿Además de las temáticas del Conurbano que te motiva a escribir?

Mi primer libro, que no me enorgullece porque tiene muchos baches desde el punto de vista literario, fue escrito cuanto tenía un poco más de veinte años. Es un libro de fútbol y el estímulo surgió porque en los noventa hubo un grupo de escritores, como Fontanarrosa o Soriano, que escribía relatos sobre fútbol. Yo tenía algunos cuentos con esa temática que estaban en la penumbra y eso me dio bronca. Pensé: ¿Cómo puede ser que todo el mundo publique y yo no? Y ahí me animé. En el segundo libro que está bastante potable aflora el misterio de la condición masculina; a algunos hombres les ha costado mucho entenderlo. Todos los cuentos tienen como enfoque básico el enigma de la masculinidad e inevitablemente plantean la mirada del hombre sobre lo femenino y su propio universo. Eso se lleva a cabo a través de relatos de ficción, de frases, de poemitas, de aforismos o de historias; tiene de todo un poco. Son temas que me interesa abordar aunque soy un mercenario pues también realizo trabajos de escritura a pedido. Lo hago de onda o lo cobro; tampoco tengo sacralizado eso. Si hay que escribir, hay que escribir. También he ayudado a algunos alumnos a levantarse mujeres o les he escrito alguna cosa para que la novia los perdone. Y eso es un gran honor.

Respecto de tu novela, contáme: ¿Cómo surge?

La novela y los libros que publiqué guardan relación con programas de radio. El primero nació a partir de una columna que hacía en “Radio Ciudades”, una radio de Gabriel Mariotto. Allí interpretábamos con Santiago Aragón y un par de muchachos más algunos personajes; esa experiencia desembocó en el primer libro. El segundo surgió también de unas historias que se contaban en otro programa que teníamos con Santiago Aragón en FM: “Voces”, y lo mismo ocurrió con el tercero. El personaje de la novela está inventado para hacer unas historias fantásticas en la radio pero amerita un discurso novelístico. Se trata de un género que no es el que más manejo porque me gusta escribir cuentos; siempre creí que no iba a poder desarrollar una novela ya que posee un ritmo que me cuesta seguir como lector y como escritor. Pero bueno, empecé a escribir algo y se me fue de las manos. Pensé en una novela y quise con-



textualizarla de modo tal que me permitiera expresar este universo simbólico del Conurbano. Entonces combiné las dos cosas, la ficción y el sustrato realista. Ese realismo se expresa en el lenguaje que utilizo y en el relato de historias que me ocurrieron junto a otras que no.

¿En los cuentos ocurre lo mismo?

En los cuentos me permito volar más aunque algunos anclan en la realidad diaria que, por otra parte, es mi realidad de docente y mi pasión. En general trabajo en el conurbano profundo, así que estoy surcado inevitablemente por ese discurso; pero cuando escribo cuentos, muchas veces me permito hacer ficción pura e incluso ficción patafísica.

¿Tus cuentos son escritos en un día?

Sí, soy bastante básico; no es una buena noticia, pero tampoco me quiero hacer pasar por alguien que se inspira y escribe. Esto tiene que ver con una cuestión de pereza. No soy de pulir muchos los textos. En general, suelo tener épocas en que surgen ideas y ganas de expresarlas, aunque muchas veces las echo a perder. No creo que me pase a mí solamente. Hay momentos en que pienso: “Con esta idea la descoso” y, cuando empiezo a escribir, aparece yo mismo y la malogro. Muchas veces me ocurre. Pero no soy de laburar demasiado los textos; soy de dejarlos tal como quedaron si más o menos me gustan y no se trata de una falsa humildad. En realidad no me considero un escritor del estilo de aquellos que hacen de la escritura un sacerdocio o que pretenden mostrarle a la sociedad que ellos escriben y



que esa es su función en el mundo. Yo escribo cuando puedo y si no es posible, porque tengo que jugar con mi hijo o porque tengo que mirar un partido, no lo hago.

La novela tuvo otro laburo. Me acuerdo que escribirla fue una especie de exorcismo porque justo había muerto mi viejo y yo estaba muy mal; fueron como cuatro o cinco meses de escribir todas las noches. Se trataba de un fenómeno raro en mí ya que soy bastante discontinuo y ese primer tramo conformó el noventa y cinco por ciento la novela. Después me quedaron detalles por agregar, vigilar el texto de manera "policiaca", corregir errores, pulir repeticiones, enmendar fechas que no coincidían, pero ese fue un laburo posterior; el núcleo del libro fue bastante espasmódico.

¿Cómo surgió tu cuento "La gripe"?

La gripe siempre fue un estado del cuerpo que llamó mi atención; me asombra esa debacle que viene de golpe y se va enseguida pero que, mientras dura, te convierte casi en un muerto. En el cuento

se toma a la gripe como un ensayo para la muerte o una muerte en miniatura. Estas pequeñas pinturas de estados, creo, forman parte de mi estilo.

¿Y tu novela? ¿Te gusta? ¿Te satisface?

La novela me gusta; está mal que lo diga yo pero me gusta. No sé si a todos los que escriben les pasa lo mismo. Por ejemplo, suele sucederme que comienzo a escribir algo y de pronto lo interrumpo para dejarlo un tiempo en el freezer. Pero como soy una persona muy cambiante (casi como el río de Heráclito), cuando retomo el trabajo y lo vuelvo a leer, ya soy diferente del que inició la escritura y me aproximo al texto casi como si fuese un lector. En ese momento me doy cuenta si lo escrito me atrae o no. A su vez tendría que definir qué es la atracción para mí pues no tengo ambiciones desmesuradas; no me interesa que piensen que soy un escritor de puta madre, sólo pretendo que el lector la pase bien, que se ría, que lo atrape la historia, que se acuerde de algo, que le refleje algo.

¿Qué autores han influido en vos y en tu obra?

Influido no, porque los dos autores que más admiro son Jorge Luis Borges y Leopoldo Marechal y decir que influyeron en mí no sería apropiado. Creo que ambos son como Maradona, juegan a otro deporte. Son escritores pero intervienen en otra categoría. Después de ellos viene toda una comparsa de gente que yo respeto y que en algunos casos también admiro o reconozco como grandes escritores; pero no los considero genios. En cambio,

de acuerdo a lo que he leído de ellos y a lo que disfruté con esas lecturas, puedo decir que Borges y Marechal son genios; y los genios son genios, no influyen en nadie; no se puede patear los penales como Maradona. Esa es la razón por la que sostengo que no influyeron en mí. Lo que sí me han dado es un impulso, como un norte, un horizonte, algo que te indica que la cosa va en una dirección. Entonces vas acercándote pero en términos infinitesimales. Por otro lado, no hay otros autores a los que admire lo suficiente como para decir que me marcaron.

¿Qué ves en Borges y Marechal?

Veo como un límite entre lo que yo puedo llegar a producir en el mejor de mis días y en el mejor de los mundos y lo que ellos hacen. Leo algo de Borges o de Marechal y pienso que es imposible hacer eso. Por ejemplo, Marechal en "Adán Buenosayres" elogia la mirada de una mina diciendo: "Sus ojos eran como dos amaneceres juntos". Cuando leo eso pienso: ¡Qué hijo de puta! ¡Qué metáfora! Y estaba ahí, estaba, la agarró el tipo y te la afaná. Porque alguien construye una metáfora y de alguna manera se la quita a todos los demás. Si comparamos esto que digo con el fútbol, es como ver un video de Diego o, para no ser tan anacrónico, un video de Messi donde te enseñe a gambetear. En cuanto a Borges veo muchas cosas. En cambio leo otros autores, también consagrados, y si bien dudo de que yo pueda hacer las cosas que hacen ellos, tampoco los considero tan grandes.

¿Qué lecturas recomendarías de estos dos escritores?

De Marechal recomiendo lo que menos se debería recomendar porque es una novela demasiado ardua y muy extensa, el "Adán Buenosayres". Pero "El banquete de Severo Arcángelo" se puede leer con menos dificultades y más placer. Y en el caso de Borges, "Ficciones". Yo, que no sé tanto de literatura, creo que no hay un texto que haya producido tantos prodigios. Se trata de un libro en estado místico; incluso se dice que por aquellos años Borges se falopeaba con sustancias alucinógenas, y puede ser. Ahora, si la cuestión es leer un libro menos borgeano, que no expulse de la cancha a tantas personas, puedo sugerir "El libro de arena", el último libro de cuentos de Borges. Pero el mejor para mí es "Ficciones".

Los dos autores que elegiste son argentinos. ¿Esto responde a alguna situación en particular?

No. Crecí con Borges. Mi vieja tuvo un gesto de grandeza ya que no era lectora suya. Cuando cumplí 18 años me regaló las "Obras Completas de Borges", aunque ni a ella ni a mí nos gustaba. Empecé a crecer con eso, nadaba en ese universo que en principio era pantanoso y me costó hacerlo. De las "Obras Completas" debo haber leído en los primeros cinco años sólo el veinte por ciento pero luego el porcentaje aumentó gradualmente y terminé siendo, entre comillas, casi un experto en Borges. El descubrimiento de Marechal se lo debo a mi

amigo Gabriel Mariotto, pues siempre decía que había que leer a Leopoldo y a Jauretche. Como quería pelear con Gabriel, no le daba bola hasta que un día pensé que podría tener razón.

Ya que hablás de Mariotto, ¿tenés un vínculo con el ámbito de la política?

No, con la política no. Con el universo Mariotto sí porque él es una de las personas más importantes de mi vida desde el punto de vista ideológico y emocional; fue un tipo con el que hice la primaria, la secundaria. Después comencé a estudiar periodismo y siempre fue un líder; hasta no hace mucho lo jodía llamándolo el día del padre para saludarlo. En verdad, y a pesar de tener mi edad, él para mí siempre jugó ese rol; era el tipo que me decía: “Tranfo, sos un pelotudo”, “Tranfo, dejá de hacer eso”, “Tranfo, sos un gorila” y, desde la puteada, me fue formateando. Mucho de lo bueno que hay en mí, sobre todo ideológicamente hablando, se lo debo a él.

¿Qué visión tenés de los escritores o del oficio de escribir?

Tengo una visión bastante patética de la gente que escribe, incluido yo. Creo que hay pocas actividades humanas tan ego maníacas; ni las vedettes que van al programa de Rial tienen un ego tan hipertrofiado como los escritores. En primer lugar está el hecho de escribir y considerar que eso será leído por otros; no hay mucha diferencia entre eso y desnudarte para que te miren, por eso creo que hay una cuestión de ego. En algún momento de mi vida me cuestioné sobre lo que podía realizar para no ser uno más del montón, y ahí encontré la veta de escribir. Vi que a algunos les gustaba y fui por ese lado. Quizás podría haber sido entonces cantante de rock y no dedicarme a la escritura.

En esta cuestión del ego de los escritores, ¿pensás que influye cierta ponderación del arte de escribir que hace que se lo eleve por encima de otras profesiones?

Te cuento algo que es una pequeña daga que tengo clavada. Nunca logré que alguna de las profesoras de Lengua de las escuelas en las que trabajo desde hace 26 años analizara un cuento mío. Y no es que me duele por una cuestión de ego porque en última instancia yo mismo se los puedo facilitar a los pibes para que lo lean o no. Siempre tuve la sensación de que, suponiendo que yo fuera escritor, lo mejor que les puede pasar a los pibes es ver que un escritor es precisamente alguien que está delante de ellos todos los días, que no es un tipo que anda en limusina sino alguien que tiene caspa o seborrea, que habla de fútbol y que se caga de risa. Esas actitudes me molestan porque esconden la suposición de que el universo literario es como un universo paralelo, algo que está en otra dimensión, cuando en realidad es una praxis más de todas las posibles; como hay carpinteros y albañiles, hay escritores. El mundo funcionaría mucho peor sin carpinteros o albañiles que

sin escritores. Es una verdad que hay que denunciar públicamente.

¿Qué opinión tenés de los críticos literarios?

No soy experto en crítica ni en literatura pero considero que la crítica en general, para pronunciarse como tal, necesita sacar chapa de omnisciente. El crítico habla como si conociera todo lo que existe respecto de aquello que está criticando. Pienso que esto no es así. Me da la impresión de que forma parte de una estrategia inherente a la condición de crítico, pero termina siendo una estrategia existencial. Los tipos creen que han leído todo lo que se ha escrito o, para decirlo de otra manera, consideran que todo lo que han leído es todo lo que se ha escrito. Por lo tanto, encontrás en una crítica frases como: “Esta es la mejor novela policial de los últimos 30 años”. Cabe preguntarse: ¿Vos leíste todas las novelas policiales de los últimos 30 años?, y la respuesta es: no, no las leíste. Entonces no podés hacer semejante apreciación. También está el famoso tema de que los críticos parecen saber más del texto que el propio autor. Esto, en principio, no está mal pues se supone que una vez que un escritor da a conocer su texto, éste ya no le pertenece; pero a veces te da bronca. Por ejemplo, los críticos de música opinan sobre una canción, cosa que ya es ridícula porque es como explicar una pintura, y te ofrecen una información que no le agrega nada al hecho estético. Porque una cosa es que te den datos acerca de un cuadro de Picasso, que te digan que lo pintó en una época de su vida en la que estaba transitando por determinado tipo de estética. En ese caso nuestra mirada recibe un aporte. Pero cuando te explican un texto literario sin ayudarte a degustarlo no sé para qué sirve. Además, está todo el tema del negocio. Tengo un amigo, Carlitos Nicora, que estudió en esta casa de estudios y es crítico literario. Un día me contó algo que confirmó mis sospechas acerca de la crítica. Me dijo: “Yo fui dejando de hacer crítica porque me di cuenta que despedazaba en media carilla la obra de un tipo que había consagrando la vida o años de esa vida a escribirla. Y no está bien eso. Eso es cagarte en el laburo del tipo. De última si no te gusta, no lo leas; es el máximo derecho que te asiste. Pero eso es parte de una inercia ego maníaca muy darwiniana. No sólo tengo que saber, sino que debo demostrar que sé más que todos, y en este querer demostrar que sabés más que todos se empiezan a colar las desacreditaciones. Por ejemplo, en el libro de José Pablo Feinmann “La filosofía y el barro de la historia”, el autor aconseja que nadie lea “Principios de Filosofía” de Adolfo Carpio. Todos sabemos que se trata de un texto de divulgación y que tiene algunos problemitas, pero es uno de los libros que ha generado en la gente un considerable interés por indagar en la filosofía. Entonces, ¿de qué te sirve que nadie lea el libro de Carpio? Sirve nada más que a tu ego; para que la gente le haga caso a algo que vos dijiste. Por ahí pasa la cosa.



Fragmento de la novela de Fernando Tranfo, *En busca de Alexander Epstein*.

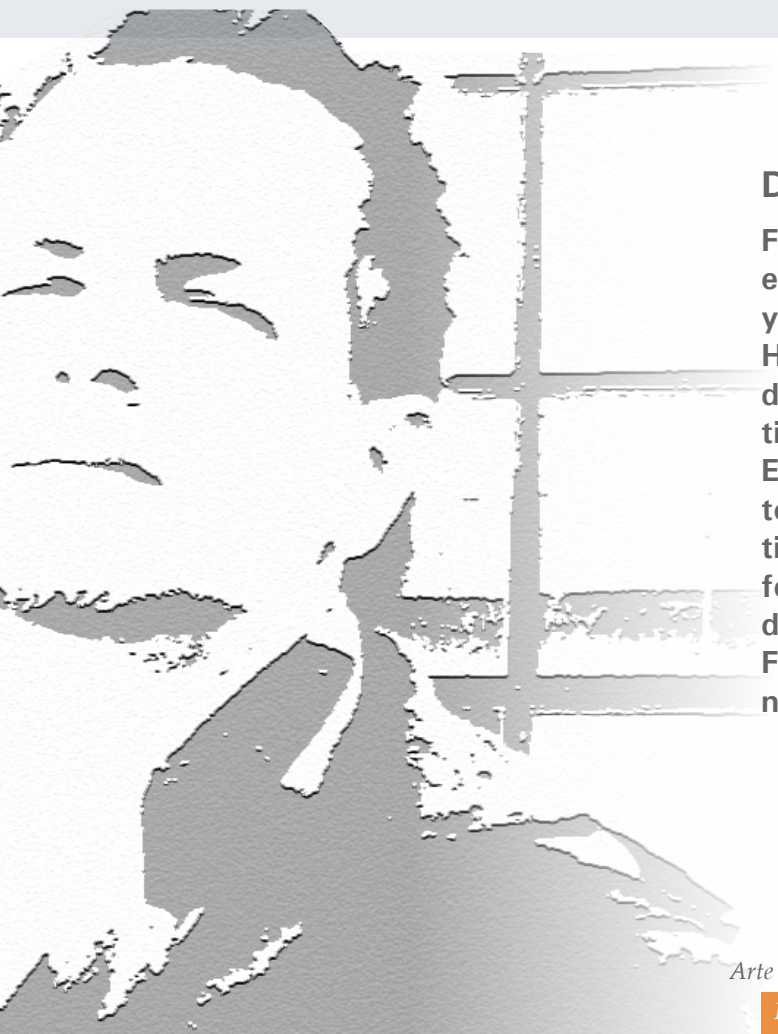
Capítulo III

Solano no queda en Turquía, pero se lo merece. Solano no queda lejos, pero su nombre sí, como diría mi amigo Alberto Sclafani.

Inefable como el nirvana, como el amanecer, como la primera vez que uno toca una teta... ir llegando a Solano es como una experiencia surrealista, narcótica. Los olores a fritura y el sonido obstinado de la cumbia van horadando la sensibilidad y pronto uno pasa mágicamente, de la sensación miedosa de pensar que nunca debió haber ido allí, a la sensación devota de sentir que tal vez nunca habría que irse de ese lugar. Entrar a Solano es como diluirse en el sueño, es mentir la relatividad del espacio y el tiempo, es percibir como el yo se extingue en una sucesión de pulsiones eternas.

En la República de Solano coexisten, hermanados, vendedores de autos gemelos, gallinas, dillers, tejedoras, reparadores de zapatos, peluqueras, tortas fritas, equipos de audio, computadoras y bicicletas. Este Aleph de cosas, personas y personajes se exhibe con una impunidad que termina por parecerse a la inocencia. Vale rescatar que en esta bizarra república ha sido desterrada una de las peores pestes que ha vapuleado a la humanidad desde que es humanidad: la hipocresía. Aquí el que es ladrón es ladrón, el que es secuestrador es secuestrador y el que es pirata del asfalto es pirata del asfalto. Nada de imposturas y falsas caras. Aquí el concepto de aguantadero es tan extraño como el de ilegal. ¿Para qué disfrazar un lugar indecente bajo la fachada de honorable, si en este imperio de la posmodernidad las categorías de bueno o malo, legal o ilegal se han disuelto en una erótica bruma de cosas que, como el amor o el arte, simplemente suceden? Claro que esto no es un fenómeno para elogiar, pero conviene recordar al respecto que Cristo perdonó a los ladrones y prostitutas y no a los hipócritas.

En Solano es como si la humanidad se hubiese inventado antes de ayer, y ahí estuvieran esos seres nuevos, tratando de hacer de modestos demiurgos, un cosmos con material infame.



Datos biográficos

Fernando Tranfo nació el 4 de mayo de 1965 en Lomas de Zamora. Es profesor de filosofía y trabaja como docente y escritor "freelance". Ha coordinado talleres literarios y publicado dos libros: "Revelaciones de un enviado deportivo" (1999) y "Crónicas masculinas" (2002). En 1989 se enamoró de una alumna y esa historia de amor terminó trágicamente: la convirtió en su esposa. A pesar de estar casados, forman una feliz pareja que trajo a este mundo dos hijos, Lennon y Liam, seres por los que Fernando jura que mataría, moriría y volvería a nacer.

Poesía

LA ESCUELA MUSICAL DE SAUSALITO

*Las partículas de café se precipitaban
por el vaso de leche artísticamente, como la purpurina
que coronaba a las cheerleaders al entrar
al museo. Era el otoño
en que la escuela musical de Sausalito deslumbró al mundo
sin un sólo instrumento. Algunas publicaciones científicas*

*se mostraron interesadas, prometieron enviar al fotógrafo
que cubría las catástrofes. ¿Mantuvieron que era “una victoria
de la imaginación” y a los rehenes
amordazados en el auditorio? Entre ellos, la mayoría eran
agnósticos y geminianos. Y los hombres
altos, con camisas que denotaban el mesianismo de sus composiciones. La última
se preguntaba “¿Hasta qué número pueden contar los pájaros?” y había sido el éxito
incluido en la campaña presidencial de ese año. Afuera brillaban
los primeros neones de las lencerías, articulando el juego de tu tristeza.-*

ANÍBAL CRISTOBO*

De “KRAKATOA” (que se publicará en Zindo & Gafuri durante el 2012)

Aníbal Cristobo nació en Lanús en 1971. Publicó *Teste da Iguana* (1997), *Krill* (2002) y *Miniaturas Kinéticas* (2005). Coordina los blogs de poesía *As escolhas fectivas* (<http://www.ascolhasafectivas.blogspot.com.es/>) y *Kriller71* (<http://kriller71.blogspot.com.es/>). Vive en Barcelona desde 2002.

EL TEMPLO DEL SWING

*Toda la primavera, el instructor
nos hizo desfilar con los ojos vendados sobre un tablón
que olía a aceite para aviones. Con la camisa
del soviét a punto de estallarle, la mirada*

*de un fanático del ritmo, capaz de intoxicar a sus amigos
con jabón industrial, nos tumbaba
como a los gorrones de Trebinje, de cara a los
bombarderos. La primera vez*

*que atacó el claqué
me pareció que iba a detonar una mina escondida: intercalaba
una serie de pasos efectuados con las pestañas
bajas, con otra*

*donde levantaba el mentón hacia las cortinas
drapeadas, decoradas
con estampas de la Federación. Entre los aprendices
había un par de campesinas infiltradas, siempre
haciendo bromas*

*sobre las rodillas y los codos de los demás, comparándolos
con diversos árboles del condado. Florean, el hijo
del jefe, cerraba las sesiones entregándonos
un vaso de leche a cada uno, y
repitiendo: “la mayoría de estos movimientos
son imposibles de completar en otra lengua”.-*



Mauro Lo Coco

Mauro Lo Coco nació en Villa Santa Rita en 1973. Es docente en las Universidades de Buenos Aires, Lomas de Zamora y Quilmes. Coordina Talleres de Escritura desde 1997. Desde hace 9 años dirige la revista Pesca Fácil. Publicó *Señas del Gorgojo* (Ed. Cableado, 1999), *analía temblaba* (Ed. VZ, 2001), *Ricardo Gravitando* (mediante un subsidio otorgado por la Fundación Antorchas; Ed. Del Dock, 2003) y *Niño Cacharro* (Zindo & Gafuri 2010).

De "18 éxitos para el verano" (que se publicará en Zindo & Gafuri septiembre de 2012)

Los juanetes le duelen a Elsa

tantas las cuabras que dejo de ir
a comprar las masas favoritas
al final también era un ahorro y las pasas
glaceadas, a esta edad
dan trabajo cocinar

el resto, masa cobertura sí,
una bandeja sin la variedad de antes, quizás
pero unas ricas masitas de chocolate
con mucho dulce de leche:
a los chicos les encanta el dulce de leche

ahí viene el remise

no te entiendo pero te entiendo

las relaciones se cortaron cuando Rubén le contó la
verdad
que se había comprado el taxi
con la plata de la deuda de la suegra
con Mirta y Rodolfo
hasta ahí la pasaba
pero lo de la hermana y la plancha
que en todos los asados traía los patys
y se quemaban

así que si salieron así y ella los arruinó
entonces le podría haber dicho,
porque ella no los trajo, aparte

si no le gusta el pati así que no lo coma

Carlos

mucho no recuerda
no sabe de corrido su número de celular pero sí
se levanta cuando Beatriz lo llama:

Carlos
la ducha está lista

y recuerda mientras se baña, no mucho
pero recuerda y da igual, piensa
lo que hagas

si todas son tías que te quieren
les parece que estás
igualito a Richard Gere, consagrando así
sin objeciones
las canas que tomaron la sesera y
la pereza de tus días de rey

da igual
trabajar
no trabajar

Los Casolatti

Estaban bien
el padre les dejó propiedades
en castelar y la fábrica de pasta
sin mucha distribución está bien

de última
si ellos no tenían ni idea
en esa época
la rifabas, vendías y
parte de la sociedad con eso
pagabas los papeles de la sucesión

al final
eso hicieron

pero mal

Patricio Grinberg

nació en Buenos en 1970. Autor de varios libros de poesía: *Agua* (1998), *La Jabalina* (2002), *Dispar* (2004) y *Manila* (2010).

De "VHS" (que publicará Zindo & Gafuri durante el 2012).

VHS

(fragmentos)

primer principio, asustarse, segundo principio, adivinar

robar un elefante, el pianito de juguete que nunca le compraron, la cara desencajada de su madre que se pierde ahora entre policías

en la primera versión hay cubos de plástico, un abecedario con dibujos de animales, todo visto mal, como después de kilómetros

hay un principio, hay un yo diciendo yo, todavía me acuerdo, a la mañana llovía, el viento les daba miedo

*

*igual que la motito que viene de contramano por la vereda
responde a la forma que reproduce*

yo en el viento que viene con forma de u

*lo que hay entre cada uno y lo que puede
restándose*

la mañana y los perros, los perros antes de que empiece la mañana, la línea de cada ladrido, lo que cada línea dibuja

*

una vigilancia que siempre se traduce igual:

en medio de la noche, contra la luz de la heladera

*

como cuándo se quedaba hasta tarde, el deterioro brillante de un gesto que todavía parecía nuevo, un desfile de chicos cantando en televisión, bajo puntos de interferencia, el repaso cansado de los efectos que tenía, sobre nosotros

*a medida que se iba deshaciendo
el dominio de los muñequitos de papel*

*cuando no pasaba nada
y todo lo que hacía se perdía cuando empezaba*



Melina Perlongher

Creció en Banfield (1975) y vive en Villa Crespo. Estudió publicidad en la UNLZ, Underground y la ESSP. Es poeta, redactora creativa especializada en medios digitales y es docente de creatividad y redacción. Escribió Botánica (2003), Anatomía (2007), Ventanas (2007) y Poemas de Moda (2008). Se encuentra trabajando la edición en papel y digital de su primer libro, Botánica con la editorial Zindo & Gafuri. Es despeinada y la mamá de Lara.

Botánica (fragmentos)

1.

cala
el tiempo de una lila en florecer
orquídea bendecida en mercurio
envejece el rosál
explota el grano de maíz
camelia llena de ojos
todo sucumbe frente al milagro.

2.

muerto entre paredes de concreto
el pobre jardín ajeno

el cemento no tiene tema
palidecen líquenes
y las lianas
flores de un bosque cualquiera.

3.

una hormiga
huella en la telaraña
batalla alada con un colibrí?

piden misa sacrílegos
todos los bichos en duelo
tras enterrar al benteveo
bajo el malvón del jardín

elevo mis pies dos metros del suelo
nada sobrevive al verano.

4.

boqueando el sábalo en un pantano
rodeado por guardianes románticos
desafiándose a duelo

descama la muerte a la doncella
coronas de rosas blancas abandona-
das al primer banco
incordiosas monedas de incienso el
perfume de las mazorcas soborna el
olor a muerte.

5.

La princesa no cuenta pétalos:

siempre hay un rey en su destino.

6.

Julieta agoniza en veneno
el cactus la exorciza
ríe mirando el desierto

las barbas de Romeo puestas a
remojar
y los príncipes mueren de miedo.



Nicolás Pinkus

Nació y reside en Buenos Aires. Es licenciado en Comunicación Social y Magíster en Periodismo. Se dedica a la docencia académica desde hace varios años. Como poeta, ha publicado "Postmortem daguerreotypes (2002), "Los formalistas rusos" (2003), "Affidavit" (2004), "Ersatz" (2007) y "Mayorías de uno". Ha sido publicado y antologado en Argentina, Brasil, España, Costa Rica, El Salvador y Perú. Ha recibido la Beca Taller y el Subsidio a la Creación Artística de la Fundación Antorchas de Argentina.

SASTRE

Gabardina verde..
eso es todo lo que se ve desde el palier,
tu codo vestido, la tela..

presumo
por la experiencia previa,
que tu cuerpo adjunta a mi visión el resto del habitual
enjambre de tendones,
ligamentos
y vísceras

pero tan solo lo real en mi observación
es tu fragmento

acodado en la ventana

hablo
y digo: esta fumando,
se esta muriendo

me es imposible
asumir que tal vez no este sucediendo nada en si
mismo,
que este mirar sea apenas el banal transito de un ocu-
rrir, agigantado

por mi percepción
pienso

que te vas a ir
que vas a descubrir cuan ardua se vive mi vida, cuanto
sufro
y te vas a ir
y pienso que yo también me voy a ir,
tal vez antes
o después,
porque voy a querer sufrir menos

mucho menos
digo

que algo se esta esfumando,
se esta muriendo

y es una muestra mas de la tapicería decadente del
amor,
acodada en una parte
menor
con muy oblicua
vista a un parque.

ICARO

A punto de caer en mi habitual puna, retórica de cactus,
la primera impresión es neutra,
porque esto no puede estar pasando
otra vez
esta desolación del Ser que riega un semicírculo de malvas y el púrpura
confunde la visión serena con la serenidad en si; no hay
tal cosa
se interrumpe la caída
por fugaces instantes donde un viento de recuerdo aliviana
la certeza de estar más lejos del reaseguro

que de esta conmoción, ¿se puede amar en tal estado?
¿se puede decirle al Otro, "te hice una casa confortable para que vivamos
juntos toda la vida"?

¡Y que sabemos del Otro,
de la Vida, de la Casa Confortable! A punto del cisma,
el pronóstico fragmentario de arrancarse
el cuerpo del sueño contra el piso de la angustia
parece inevitable,
y sin embargo,
la gravedad cesa: el sistema de objetos vuelve a su soliloquio
de funciones maquinicas
y servidumbres técnicas: la coffee-maker hace espresso,
la tostadora lanza las tajadas al aire como si fuesen cheer-leaders de pan...

y yo quiero que sepas
que nunca vas a entender mi Dolor;
que ni lo intentes, no estas para eso
yo estoy para eso,

vos tenes que saber
lo que ya sabes
que soy un tipo extraordinario, lleno de placeres y conquistas vitales
y que me rio mucho
y que, a pesar de las gangrenas del alma,
disfruto un montón
y que amarte es una bendicion
y un paracaídas que no necesito
y un avión,
para planearle al mundo desde el cielo nocturno...

y cuando bajemos con el sol de la mañana,

tendrás que mirarme atrapar el pan en el aire y planificarle un colmo de jalea
de higos con arándanos
maduros;
servidos en un plato Celeste,

para que te despiertes de a poquito
y sin noticias de posibles
catástrofes aéreas...



La Intimidad Del Mundo

(fragmentos)

5.

no no la verdad no importa mucho
que hables tanto
conozco a alguien y después lo sueño
así incorporo a mi vida ciertas personas
las pesadillas en cambio me dejan muda
es el castigo por mi boca grande un dios
me suspende en el aire
habla adentro mío silencio dice
silencio
me gusta escucharte sos impiadoso
vas a reírte en seguida de vos
a quedar iluminado una mañana nublada
en la ruta yo tampoco soy buena
quedate tranquilo
como un dios vas a reírte impiadoso
vas a suspender el aire a decir
silencio silencio

11.

el amor es refractario
y te diste cuenta cuando mirabas
la vida soplar enfrente de tu ventana
te tocamos el timbre pero no abriste

En tu ausencia no se esconde
ningún enigma pero igual
la llevás con cierta gracia
creás alrededor tuyo un aura
de persona extraña compleja
pero las cosas que brillan
las que reflejan las cosas
espejadas ahuyentan

21.

el son del silencio no es humano:

no el resonar no es inmóvil no es el dedo
detenido en gesto de aspereza no es
no este llamado que hago desde acá nomás
para que tus cosas se presenten sin venir
no

ya sabíamos: los perros otra vez
ladran en la noche corta de las ciudades
mañana algunos despiertan y en la radio am
las noticias nunca son las mismas

despertarse es algo que estaba previsto
en la esquina de rosario y otra calle una moto rota
mira para otro lado

sin máscara, nos dice, la realidad suele ser
bastante intolerable

Cecilia Eraso

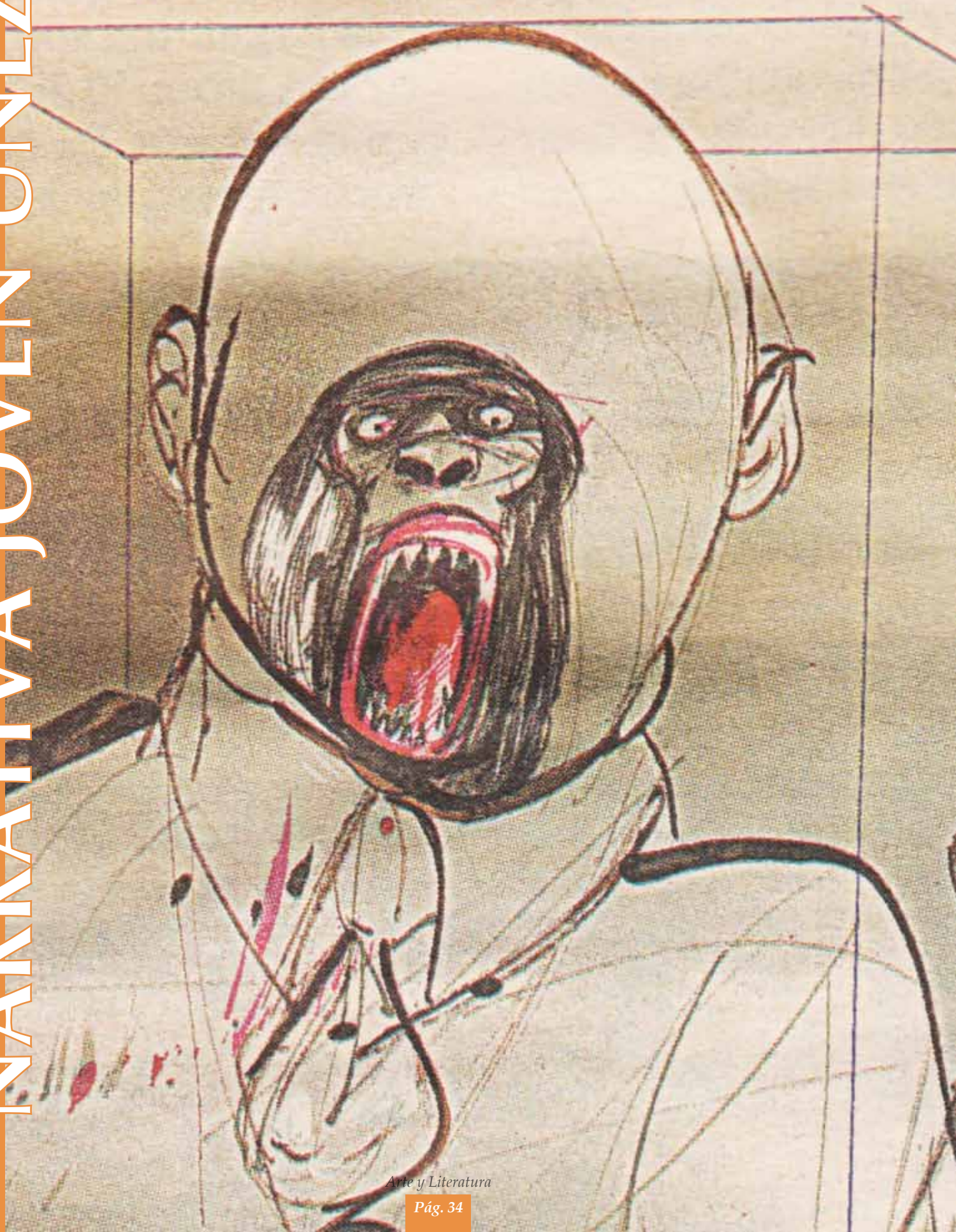
Cecilia Eraso nació en Neuquén en 1978 y actualmente vive en Buenos Aires. Trabaja como docente en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA y es investigadora.

Codirige junto a otras poetas Unión poética, un proyecto de edición de poesía y narrativa latinoamericana actual en formato de plaqueta disponible para descargar e imprimir (www.unionpoetica.com.ar) y forma parte del consejo editor de la revista de literatura El interpretador (www.elinterpretador.com.ar)

En poesía publicó las plaquetas Monoambiente (Editorial Pan de Mendoza) y Orientación Este (con Unión poética) en el 2009, los libros de poemas Isolario (Cartonerita Solar de Neuquén) y plutón canta (Editorial Funesiana) en 2010 y el e-book de poemas Pistas en 2011 (con la editorial digital Determinador rumor).

De "La intimidad del mundo" saldrá por Zindo & Gafuri en 2012.







MADRUGADA AZUL

Por Rodrigo Ferreyra

Madrugada azul, un vistoso coche negro rompe la ligera niebla. Dean Norton avanza por su antiguo barrio y la imagen de éste se disuelve ante sus ojos. Siente menguar sus fuerzas, en cada esquina una fotografía, un recorte del espacio muere.

-Uff- Suspira Norton aferrándose a su bastón con ambas manos.

-¿Pasa algo señor?- Pregunta el chofer sin voltear la cabeza, atento a la oscuridad del camino.

-No, no se preocupe, continúe- Le responde con cortesía, incorporándose nuevamente en el asiento. Naturalmente, siendo el chofer un mero visitante del pueblo, era incapaz de experimentar lo que en el pesaba.

¿Cuántos años pasaron desde que se había marchado? Unos 50 o 60, no lo recordaba con exactitud, como tampoco recordaba ciertos matices del rostro de su madre, sin embargo, recordaba el barrio en su totalidad. Había formado una imagen utópica, de colores, aromas y músicas eternas, y ahora no se veía capaz de concebir el cambio, el concreto, la urbe. Donde mirara la similitud con sus recuerdos le era vedada. De las modestas casas solo quedaban panteones de ladrillos ennegrecidos. La maleza y los frutales, ahora simétricos arboles rodeados de concreto, la naturaleza había sido domesticada; y las estrellas por debajo de una capa naranja le resultaron apagadas en la bóveda de la noche, donde antes se fundía en su oscuridad con las hojas, manchas en el cielo que serpenteaban en la brisa. Todo emulaba a la ciudad, donde había vivido en exilio voluntario la mayor parte de su vida, pero que nunca había llegado a considerar su verdadero hogar. Allí disfrutaba sentirse un eterno extraño, viendo en sí un hombre diferente a todos los demás, con un pasado más romántico e inocuo, al que acreditaba su éxito. Ahora se extrañaba de sí mismo, aquella base de su antropología personal se desmoronaba ante sus ojos. Notó que no podía dejar de mirar a través del parabrisas, comprendió que cerrar los ojos no significaría nada, el mundo ya había cambiado, él ya había cambiado. Aquel pueblo, al que atribuía todas las virtudes que le fueron propicias, se había ido junto con ellas.

-Mi hermano- Pensó Norton en voz alta. A una cuadra, envuelta en un halo de majestuosidad, la casa de su hermano resplandecía con belleza, y le sorprendió verla igual que como la recordaba. Todo lo que había visto en el pueblo había cambiado, pero aquella casa no. Norton tomó esto como un mensaje personal de su querido hermano, una invitación a resistirse al cambio. Cerró los ojos y se encontró en todas las calles del pueblo, ahora dispuestas a su voluntad. Abrió nuevamente los ojos y el azul de la noche se transformó en día. Norton no esperó por su chofer y abrió la puerta del coche por su cuenta. Fuera, una luz idónea refulgía en todas partes. En un rito simbólico, miró a ambos lados antes de cruzar y las calles se hicieron tierra y los edificios mutaron su forma en un instante, como así todo el pueblo. Cruzó y un hombre joven salió de la casa a su encuentro. Abrió la verja escarlata que daba a la calle y sonrió con nostalgia.

-Cuanto tiempo ha pasado. Te veo muy diferente.-Dijo el hombre.

-Vos estas igual que siempre hermano.- Contestó Norton.

-Ya llegamos- Dijo el chofer, girando su rostro ensombrecido por la vigilia y la noche hacia Norton. – es en aquella casa de enfrente el funeral ¿No señor?

Como un vértigo

Por Marcos Joakín

Las imágenes van perdiendo su definición, se desvanecen. Un fondo negro va abarcándolo todo.

Los sonidos lejanos y difusos se aclaran, se definen, cercanos y reconocibles.

El cuerpo deja de flotar y la piel vuelve a sentir la madera blanda y áspera en la nuca, en la espalda relajada. La tela de la ropa, el peso de los brazos, las manos entumecidas. La temperatura. El gusto seco en la boca.

Vuelve la conciencia plena de la materia, del mundo real.

Abrir los ojos y ver azul. El cielo enorme y despejado, vasto, ilimitado.

Cuando despierto de una siesta siempre lo hago en un estado particular, de una sensibilidad extrema. Los colores, las formas, las emociones; todo me conmueve. Son las sensaciones llevadas a su extremo, pero enormemente embellecidas. A veces una profunda tristeza hermosa. Otras una dolorosa esperanza ardiente. Y las luces, los sonidos, todo a mi alrededor queda envuelto en esa atmósfera poderosa, de una magia que dura hasta que me despabilo.

Esta vez fue en la obra. Como era sábado, improvisamos una parrilla con hierros de la construcción y tiramos algo de carne.

Almorzamos tarde, como a las 4, así que ya no quedaba nadie en la obra más que nosotros, que si nos quedábamos trabajando hasta al anochecer, ya terminábamos con nuestra parte. Nos quedaba poco.

Tomamos vino y nos tiramos una siesta ahí, sobre los cálidos fenólicos.

En la azotea la brisa era constante, tibia, y el sol de la tardecita pegaba hermoso y suave. Era un día primaveral, de clima ideal para dormir en remera.

Tuve uno de esos sueños grandiosos que tengo a veces. Apocalípticos, místicos. Más grandes que mi vida misma. Uno de esos sueños en los que mi alma se va lejos, a volar junto a los dioses por todos los tiempos y espacios.

Los mazazos de Fabián me despertaron, pero no abruptamente. Ya los sentía dentro del sueño, y fueron el hilo conductor entre lo onírico y lo real. Desperté plácidamente, mirando el cielo despejado, enorme y esférico. El ruido de la maza en el cortafierro me hizo mantener latente el recuerdo. Ese golpe constante había sido la banda de sonido de ese espectacular sueño.

Esta vez soñé con estatuas colosales de hierro negro, resquebrajándose con gigantes grietas, con sus rostros parcos e imperturbables bajo lluvias torrenciales de cielos oscurecidos, de truenos conmovedores, desgarradores. Soñé también con enormes esferas de lava y fuego, como titánicos soles rojos y flameantes viniendo lentamente hacia mí. Y además de esas grandiosas imágenes, padecí también esa fuerte sensación, que es como un vértigo; un vértigo adrenalínico como el que se siente ante el vacío, ante la violencia o el peligro. Que fluye por las venas y le atribuye un respeto ancestral a aquello que se enfrenta. Y sentí ese vértigo ante esas estatuas colosales, inclinado en el aire frente a sus superficies oblicuas, y bajo esos cielos tronando sobrecogedores, y ante esos soles rojos titánicos que acababan con el mundo... y yo ahí, flotando frente a ellos con ese vértigo, esa grandeza toda.

Y el golpetear de los mazazos repitiéndose; sentenciando segundos en un tiempo sin tiempo, como un ritmo resonando en un eco eterno hasta despertar.

Me senté sobre el fenólico, todavía fuertemente sensibilizado. Viendo todo azulado alrededor por el efecto del sol en los párpados. Las cosas y sus formas, sus texturas, sus sombras proyectadas. Los ruidos, con sus distintas profundidades y colores; todo en la azotea era hermoso, adecuado, perfecto.

Fabián giró la cabeza y me vio: "Dale, remolón" me dijo sonriendo y reanudó ese golpeteo eterno, atemporal. Me puse de pie. La brisa suave me acariciaba el pelo. El sol tibio me besaba la piel. Mi vida no estaba mal; había mejorado, pero de seguro volvería a empeorar. No se puede escapar de eso.

Caminé suavemente por el fenólico hasta el borde. Desde lo alto divisé toda la ciudad; todas esas paredes repitiéndose, ensimismándose ahí abajo. Todas esas callecitas y veredas retorciéndose hasta el hartazgo y sobre ello, el enorme cielo. El grandioso sol. Todo lo que nunca va a cambiar, y yo ahí, en lo alto, con el hermoso panorama. Tan claro.

Ya no quería perderme otra vez en esas callecitas laberínticas, zigzagueando entre esas paredes tediosas, no. Los largos viajes de tren apretado entre la gente. El cuerpo dolorido y diezmado por el arduo trabajo. Contar la plata que nunca alcanza. Buscar sobras en la heladera. El dolor de huesos en invierno y el ardor de piel en el verano. Indefectiblemente volvería a recaer en toda esta trampa.

Lo único grandioso eran los sueños. Era demasiado hermoso esta vez para perderlo.

Talones en la cornisa. Puntas de los pies en el aire. Todo ese vértigo volvió a mí. La grandeza, toda. Los mazazos de Fabián retumbaban con su eco por toda la ciudad, en distintos puntos a la vez. Primero el golpe seco, sórdido y grave, como percusión ancestral, tribal. Después el campanazo agudo y metálico. Siglos de humanidad como una música de fondo. Hombre contra piedra, contra hierro; batalla eterna y el silbar del viento. Las estatuas colosales sucumbiendo. El sol anaranjado del ocaso me hacía un guiño desde el horizonte. La brisa conmigo. La grandeza, toda, y yo; hecho uno con el vértigo. ¿Cómo nunca lo hice antes, si estaba todo tan claro?

Un perro ladró por un rato en algún punto lejano. La bocina febril de un tren distante adornó la melodía. Los mazazos de Fabián continuaron resonando, hasta que notó mi ausencia.

Y yo volé en silencio, sonriendo.

Con el vértigo fluyendo fervoroso por mi cuerpo. Hecho uno con la grandeza, toda.

Demasiado hermoso esta vez para perderlo.

Cómo no hacerlo... si estuvo siempre tan claro.



“Alkimia”

Por Marcos Joaquín

Papel blanco, cartón. Alimento.

Metales brillosos, opacos.

Manos callosas endurecidas por lo áspero, pintadas por lo sucio, machacadas por el frío de intemperies. Dedos de piedra, de dolor endurecidos, realizan su fina tarea, certera, precisa.

En cualquier espacio reducido de vereda, calle y rincón mugriento de ciudad, organizados como hormigas despliegan su labor de oficinistas. Ordenan, separan, clasifican, disciernen; deciden. Con admirable destreza manipulan la materia cualquiera sea su forma, tamaño o consistencia. La apilan en torres perfectas que construyen del desorden, del caos. Se valen de su fino tacto para distinguir la composición de cada objeto acariciando superficies. Conocen los pesos de cada aleación de los metales sin saber siquiera su abreviación periódica. Hasta se valen de su olfato para indagar más profundo en la esencia de cada sustancia y así la identifican y acomodan.

Saben qué es lo que importa y qué carece de valor.

Saben el mejor destino para cada elemento, según quién pagaría por él.

Capitalizan al máximo y exprimen incansablemente tu basura. Mi basura.

Lo que desechás, lo que evitás. Lo que omitís, porque creés que no vale, y lo convierten en comida que alimenta. En ropa que abriga. En ladrillos, en techo;

En vida.

Filtran los desechos encontrando dignidad.

Pero esta extraña y peculiar Alkimia de convertir basura en plata, no es una tarea bella ni digna. Bella y digna es la voluntad y el tesón. La tremenda pulsión de vida que esconde detrás. Pero esta Alkimia duele. Lástima. Envenena pulmones y pudre entrañas. Opaca el brillo de los ojos. Piel ennegrecida de intemperies y esos dedos de piedra... dedos de dolor endurecidos, son el costo de esta Alkimia.

El miedo. Los defectos. La miseria.

Escudriñar con devoción lo escondido, lo dejado, como perdonando a demonios expulsados, y limpiar; pulir. Honrar... y en eso les va la vida, a estos alkimistas.

Y a veces entre sueños, a través de ventanillas o vagando en mi silencio, puedo verme entre sus filas, “alkimiando” como ellos.

Con pulmón quejoso y entraña enferma.

Piel ennegrecida de intemperies y dedos de dolor endurecidos, escudriñando tu basura. Mi basura.

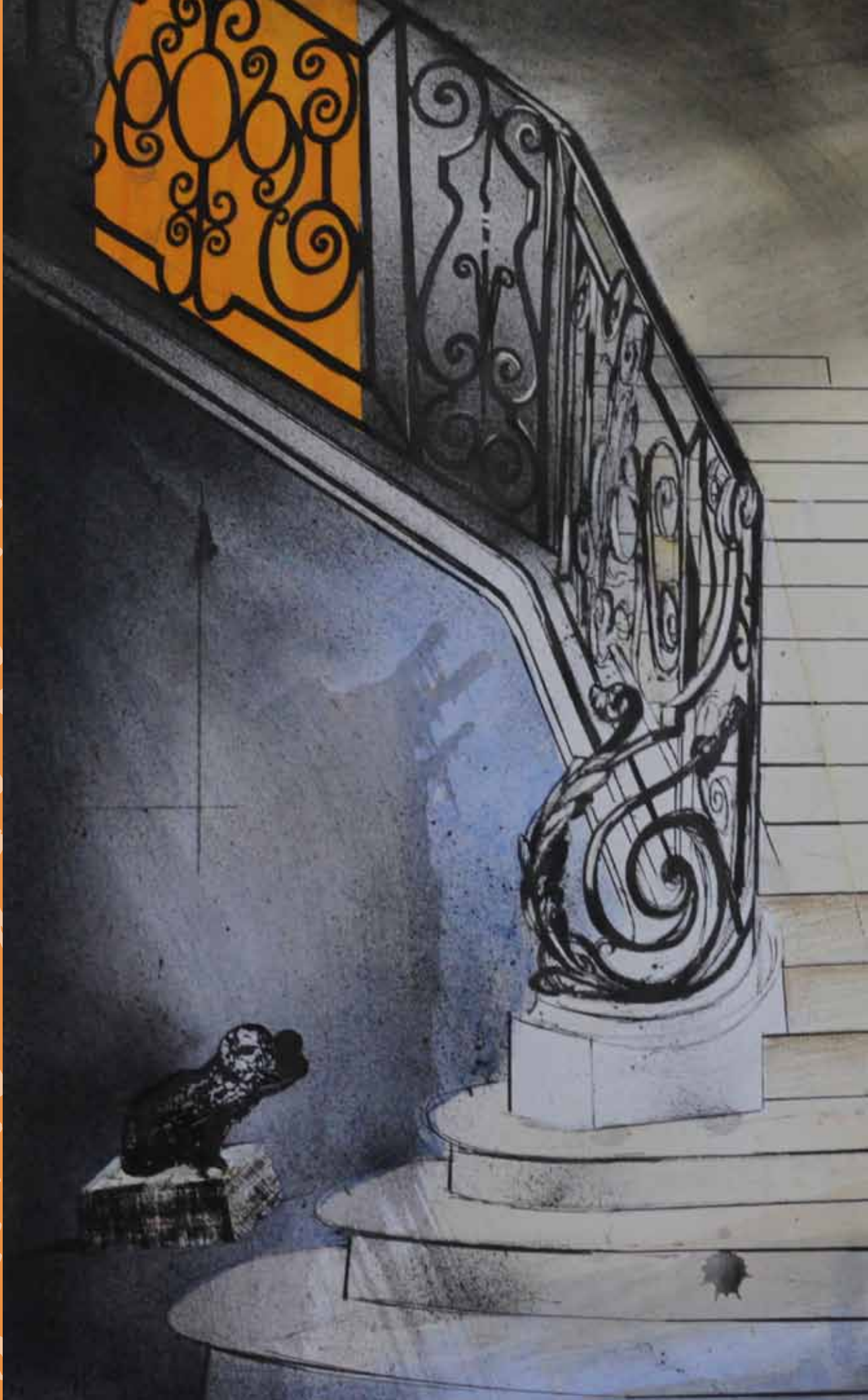
Revolviendo los desechos a pura fuerza de vida, queriendo convertir la mierda en oro.

Lo que quedó a nuestras espaldas y se hizo rancio. Lo que cambió de forma o fue perdiendo su color. Lo quebrado, lo gastado, lo reprimido. Lo que creímos que no servía y lo dejamos. Todo ese caos... El miedo. Los defectos. La miseria.

Las sílabas que no rimamos. Las palabras que ya no usamos. Las ideas que tiraste y todo aquello que elegimos olvidarnos. Con metales brillosos, opacos. Alimento.

Y en cartón, o en papel blanco... en papel blanco.

Luis Scabati





73

5



Civilización y barbarie o... civilización = barbarie

Por Gabriel Estévez

“El bárbaro es ante todo el hombre que cree en la barbarie”

Lévi-Strauss



Maristella Svampa, en *El Dilema argentino: Civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, explora las diferentes significaciones que ese binomio dicotómico obtendrá al ser utilizado como instrumento político desde la caracterización y la identificación de sus dos elementos, con el único fin de transformarse en una herramienta radical para la calificación y descalificación política del oponente, para legitimar formas y conductas que se alejasen del pensamiento individual y colectivo de los portavoces del discurso. Apropiaciones y transformaciones de una dualidad que se hallará tanto en discursos políticos como en obras literarias de diferentes poéticas, y que sufrirá una transformación en cuanto a su significado, por lo que representa el concepto, redefiniéndose al mismo tiempo con los nuevos objetivos. Los polos de la dicotomía civilización y barbarie representan en su génesis la convivencia de dos formas antagónicas de vida y de pen-

samiento. Desde la lectura social que realiza Sarmiento, perspectiva que establecerá uno de los ejes principales en su obra *Facundo*, se halla por un lado la vida de campaña y sus actores: indios, gauchos, montoneras y caudillos que dan vida al polo barbarie-antiprogresista; en el margen opuesto se halla el “hombre culto”, el hombre de “ciudad”, que amparado en un bastión de ideologías liberales y moralistas, representaba a un determinado grupo autoproclamado como los destinados a desterrar los dicterios que designaban los conceptos de tiranía e ignorancia, que posaban su mirada cognitiva más allá de esta tierra pampa: en un primer momento el foco era la nueva Europa, para focalizar luego en el país del norte de América. “Chicatos o traidores” estos “famosos visionarios” según palabras de Jauretche. (Jauretche, 1993: 37).

Sarmiento enarbola la lanza en la que se apoyará la política liberal para legitimizar el modelo económico y el sistema de gobierno. Aferrándose al polo de civilización-progreso eliminarán todo elemento introducido en el conjunto barbarie que no sea útil a su modelo. Fermín Chávez en *Civilización y*



Crítica

Barbarie, El Liberalismo y el Mayismo en la Historia y en la cultura Argentina, no oculta la acusación a grandes pensadores del nacimiento del liberalismo en Argentina, especialmente Sarmiento, a quien contraponen con el pensamiento de Alberdi, quien objetó ciertos actos y pensamientos de sus ex compatriotas, acusándolos de no llevar a cabo las verdaderas intenciones del pensamiento liberal, por menospreciar actitudes y cualidades de nuestros "hermanos" y renunciar a los instrumentos materiales y naturales que poseía la realidad de la joven nación, que hubieran permitido llevar a cabo un desarrollo progresista en forma paulatina pero creciente. Según Chávez "el liberalismo no es planta que prende de gajo" (Chávez, 1956:9), señalando el falso concepto de civilización que a partir de 1937 le impusieron quienes por primera vez hablaron de la barbarie americana en sentido negativo, y remarcando que es a partir de la independencia que comienza a gestarse un sentimiento "anti-patria", pues no se reconocen estos nuevos intelectuales como pertenecientes a estas tierras, a esta cultura. Las luchas que existirán en el siglo XIX y el siglo XX serán consecuencia de esta forma de pensamiento, propio de los unitarios iluministas enfrentados a la barbarie federal y su forma "natural" de vida. La imagen

Maristella Svampa es licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba y Doctora en Sociología por la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS) de París.

Es investigadora independiente del Conicet (Centro Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), en Argentina, y desde 2010, Profesora Titular de la Universidad Nacional de La Plata. Es Coordinadora del Grupo de Estudios Críticos del Desarrollo (GECD), compuesto por una treinta de investigadores de diferentes universidades públicas de la Argentina, y miembro del Colectivo Voces de Alerta.

En 2006 recibió la Guggenheim Fellowship y el premio Kónex al mérito en sociología (Argentina).

Ha publicado artículos y realizado conferencias en diferentes países de América Latina, así como en Europa y Estados Unidos. Ha sido profesora invitada en la UNAM (México), la Escuela de Altos estudios en Ciencias Sociales (EHESS, en París), en la Universidad de Kassel (Alemania) y la Universidad de Milano-Bicocca (Italia).

Algunos de los títulos de sus libros son: *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras* (2003, en coautoría), *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo* (2005), *El dilema argentino: Civilización o Barbarie*, (1994, reeditado en 2006), y *Cambio de época, Movimientos sociales y poder político* (2008). Es coeditora del libro *Bolivia, Memoria, Insurgencias y Movimientos sociales* (2007), de Gerard Althabe, entre dos mundos (2008), de Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales (2009, con Mirta Antonelli) y de *Debatir Bolivia. Perspectivas de un proyecto de descolonización, en Argentina y Bolivia* (2010). Ha publicado asimismo, *Certezas, Incertezas y Desmesuras de un pensamiento político. Conversaciones con Floreal Ferrara* (2010) y con el Colectivo Voces de Alerta, el libro *15 mitos y realidades de la minería transnacional en Argentina*, el cual se ha publicado en Argentina, Uruguay (2011) y Ecuador (2012).

Ha publicado dos novelas, *Los reinos perdidos*, (2005) y *Donde están enterrados nuestros muertos*, novela que será editada por Edhasa en marzo de este año 2012.

civilización y barbarie comienza a tomar fuerza desde la Revolución de Mayo y se consolidará durante el gobierno de Rosas y las guerras civiles. Este contexto facilitará las herramientas de referencia para lo que Svampa denomina "literatura

de combate" o en palabras de Héctor Agosti una "literatura militante" (*El ensayo actual*, 1968:39). Esta "generación de proscriptos", como la denomina Ricardo Rojas son, entre otros, Sarmiento y Esteban Echeverría, abanderados de



movimientos de producción -fueron eliminados en su gran mayoría, principalmente en las cercanías de la provincia de Buenos Aires- y en esta misma categoría se vería identificado al peón de campo y al gaucho. En la clase alta se irá imprimiendo en forma similar una división y una gran mayoría de los que la constituían quedará al margen de la configuración de la elite liberal que manejaría al país, convirtiéndose en la parte de la población que se fusionará más directamente con la nueva masa inmigratoria. La gran mayoría de la "gente inferior" que habitaba la zona sur (abandonada por la elite y los relegados de la "gente superior") era la mano de obra del proletariado urbano al cual se incorporó el extranjero. Jauretche realiza en su obra una caracterización de ambos componentes del proletariado, encontrando una afinidad en los trabajos con el cuero en el proletariado criollo y una habilidad en el inmigrante en otros rubros no habituales por estas tierras, pero, aclara, que nuestro "hombre de trabajo" no tendría dificultades de adoptar nuevas habilidades, imprimiendo una fina comparación entre las aptitudes del gringo y el hombre "de acá". Maristella Svampa afirma que "el país les permitió convertirse en mano de obra asalariada en las ciudades" (Svampa, 1994:61) haciendo referencia a la mala utilización de la política inmigratoria, pero, contraponiéndose a esto, Jauretche afirma que la intención de la elite fue la de traer al país mano de obra barata.

Svampa señala dos ramas en las que se desprende el inmigrante: una de ellas corresponde a la clase rural, asemejada a nuestro hombre de campo, la otra hace referencia a la clase de extranjero que tenía una fuerte vinculación con los movimientos obreros de Europa, efectivamente anti-oligárquicos. Esta clase de sujeto es la que incorpora-

rá la clase proletaria "criolla" dando forma al nuevo enemigo de la elite liberal: el movimiento obrero. Una "elite inmigratoria" que poseía movilidad social, que ostentaba un apetito por los bienes materiales y un deseo de escalar rápidamente en el mapa social. Es así que la ciudad de Buenos Aires, fusionaba lenguas, costumbres e ideologías; se organizaba en sociedades de resistencia y asociaciones mutuales; daba vida a los primeros sindicatos y resguardaba su capital cultural. El nacimiento de la Federación Obrera Regional Argentina (F.O.R.A) en 1901 es prueba de que esta nueva "barbarie" se había organizado. Un período "heroico" del movimiento obrero que generará nuevos conflictos en el ámbito político, ya que esta nueva fuerza se manifestará en tres grandes corrientes ideológicas: anarquista, socialista y sindicalista. Los segundos se apartarán de la abstención política y formarán el Partido Socialista, encontrándose entre sus filas a los intelectuales José Ingenieros, Alberto Ghirardo y Roberto Payro. La clase elitista se encontró acorralada por su mala praxis liberal: redujeron al país en lugar de extenderlo, eludieron lo que quisieron imitar - el modelo de los Estados Unidos de Norteamérica.- y no tuvieron las agallas de convertirse en la clase burguesa que llevaría al país a un crecimiento equilibrado. Fueron portadores de un complejo de inferioridad racial contra lo que ellos mismos eran: CRIOLLOS... y, posteriormente, no percibieron ni asimilaron las ideologías obreras y sindicalistas de una fracción de "su instrumento progresista" que atentaba contra el sistema y contra el orden, generando el temor de una descomposición social. El "fantasma de la barbarie" había regresado: de los herederos de la salvaje violencia e ignorancia personificada en la figura de Rosas, el espectro ahora era el inmigrante

activista, fusionado al proletariado urbano y criollo.

Las figuras de las realidades sociales en la literatura: gauchos y gringos.

Muchos autores encuentran en el *Martín Fierro* el reflejo de esa "gente inferior" que se ha mencionado, "ciudadanos" despojados de toda tierra, de todo futuro auspicioso, víctimas de injusticias sociales y morales. David Viñas, Svampa, Fermín Chávez, Arturo Jauretche y José Romero, utilizan selecciones de los cantos escritos por José Hernández, para delinear, recrear y reinterpretar una realidad social en la que nuestro gaucho se ve enfrentado no solo a los dictámenes políticos-económicos, sino también a las destrezas del nuevo integrante social en gran escala: el gringo, sinónimo de progreso e industria. Svampa presenta un fragmento de *Santos Vega* (1877) de Rafael Obligado, en la que Juan sin ropa (inmigrante) derrota al gaucho en su tierra y con sus armas - la guitarra y la payada - realizando una analogía entre el triunfo del progreso y la derrota de nuestro "nativo bárbaro", afirmando: "Rafael Obligado o el triunfo absoluto de la civilización sobre la barbarie" (1994:70/71).

(Es preciso aclarar que sería inapropiado juzgar, sin un estudio realmente profundo, a ciertos autores argentinos de esa época, pero nace un interrogante, una duda sobre las verdaderas intenciones de los mismos, debido a su procedencia y a su estrato social, ya que lo que se escribe con una mano difiere en ciertos casos con lo que se realiza en la realidad con ambas.

Un interrogante que surge desde la obra de David Viñas, Literatura y política Argentina, en donde el autor observa una continuidad, exceptuando las diferencias jerárquicas, entre los "gentleman escritores" (Sarmiento, Mitre) y los que él denomina "los príncipes", que se introducirán en la

política formando vínculos con los partidos populares pero ocupando solamente cargos ministeriales: Miguel Cané, Mansilla, R. Obligado y J. González entre otros. Incertidumbre que se debe a lo expuesto por Viñas en gran parte de su obra, ya que menciona en relación a Obligado- por tomar sólo un ejemplo- que el mismo no debía aparentar pertenecer a cierta clase social, él ya pertenecía a la oligarquía, del mismo modo que Carlos Spano y los autores mencionados anteriormente. Ellos disfrutaban de grandes “empresas políticas” con fines estratégicos que favorecían la perdurabilidad de la oligarquía de TURNO. Varias de las obras realizadas durante los últimos decenios del siglo XIX y comienzo del siglo XX, tuvieron como fin reflejar acontecimientos, sujetos sociales, hechos y crisis, como La Bolsa (1891) de Julián Martel, conformando un espacio de crítica y, en ocasiones, transformándose en una vía con fines desculturizadores y educacionales. La siguiente cita de La bolsa refleja el odio por el extranjero sodomita:

“Los que me inspiran recelo son los judíos, que empiezan a invadirnos sordamente, y que si nos descuidamos acabarán por monopolizarlo todo.

-Es lo que digo yo.- Y Glow habló pestes de los judíos.- Ya son dueños de los mercados europeos, y si se empeñan lo serán de los nuestros, completando así la conquista del mundo.” (Martel, 1959, 20)

En el canto XII, v 4389-4392 de

la segunda parte del Martín Fierro, el mensaje adoctrinador es claro y evidente: el gaucho debe portarse de acuerdo a la ley.

*Y si atienden mis palabras
no habrá calabozos llenos;
manéjense como buenos;
no olviden eso jamás....*

Es interesante la analogía que realiza Chávez entre la obra de José Hernández y el drama escrito por Francisco Fernández, *Solané* (1872) que se resume en la frase: “el criollo frente a la legalidad impuesta por el partido que venció en la batalla de pavón” (Chávez, 1956:24). La obra señala “la acusación contra los civilizadores de frac y de entorchados” y bautiza a esa civilización como “liberticida y corruptora” (1956:25), además de confirmar el odio que hacía los gringos y lo que ellos representaban poseía nuestro gaucho en la matanza de Tandil comandada por Gerónimo de Solané, conocido como “Tata Dios”, quien reclutó a un grupo de criollos y gritando “viva la religión, mueran los gringos y masones” asesinaron a sangre fría a 30 personas.

Una lectura diacrónica del género gauchesco, desde de Hidalgo, con *Cielitos y Diálogos Patrióticos*, *Fausto* de Estanislao del Campo, hasta la obra de José Hernández, y la posterior corriente moreirista, proporciona indicios suficien-

tes para afirmar que los acontecimientos sociales y políticos ejercieron una notoria influencia en los proyectos creadores de los autores. El género matizará esos cambios sociales con tonos combativos, li-

bertadores y revolucionarios, partidarios y liberales.

Las futuras injusticias que recaerían en la figura del gaucho, serían mucho menores que la indiferencia de los estratos políticos y económicos de las ciudades, y las que sufriría por la necesidad de sus servicios en lo político-militar, y en lo comercial, por los hacendados. Se lo despojó de su condición marginal para introducirlo en la “ley civilizada”. La literatura gauchesca pasó de ser un modelo para inspirar el sentimiento patriótico (luego el partidario) para convertirse en un espacio donde convivirían la denuncia y la crítica social hacia diferentes sujetos sociales.

¿Y la figura del inmigrante?

Ella se había convertido para los “ojos liberales” en una nueva problemática, y la literatura será un espacio útil para patentizarla. No sólo la “cuestión inmigrante-sindical-obrera” será eje de varias obras sino también el extranjero exento de esos ideales perjudiciales para el sistema. El problema evidenciado por aquellas miradas era la transformación (“deformación” para ellos) de la sociedad anhelada, de nuestra lengua de nuestras costumbres... ¿nuestras?

Svampa focaliza en la obra de Eugenio Cambaceres, *En la Sangre* (1887) y en *¿Inocentes o culpables?* (1885) de Antonio Argerich, para ejemplificar como se fue construyendo una nueva imagen de la barbarie. En la primera observará una dura crítica a la inmigración, y una construcción de la ficción que evidencia un determinismo social por parte del autor; crítica y temor que envolverá la trama escrita por Argerich, en donde el peligro por el ascenso social e intelectual de los inmigrantes italianos es evidente. La autora comparará ambas novelas de tesis -por su estereotipo negativo-, con el determinismo biológico, propio de los ensayos positivistas en los denominados





“males latinoamericanos”. La enfermedad, el virus, ya no es el nativo, sí el extranjero.

La nueva división de clases que observaba la oligarquía, reflejada cuantitativamente en las ciudades, junto a los males que dicha separación produciría, alimentará al primer nacionalismo. El temor a la desagregación social es el nuevo eje de las preocupaciones de los dirigentes elitistas desde fines del siglo XIX hasta la época del centenario. La solución de este nuevo conflicto será una ironía: rescatar la esencia de la tradición aferrada en el interior de nuestro país (además de los símbolos patrios junto a los próceres libertadores y revolucionarios) que no hace mucho tiempo atrás fue un elemento del polo barbarie.

Apropiación positiva de la barbarie.

El nuevo binomio antagónico que caracterizará al período que va de fines del siglo diecinueve a la época del centenario será: alma nacional vs. cosmopolitismo. Etapa que arrastrará ciertos inconvenientes socio-políticos de su contexto precedente: la falta de representatividad del estado y la cada vez más división de las elites que comenzaron a enfrentarse con grupos sociales sin expresión política y con los ya mencionados movimientos sindicalistas, partidos obreros y socialistas. Años que se alimentarán de un fervor altamente nacionalista, cuyo problema principal giraba entorno a la construcción cultural de la Nación Argentina. El primer nacionalismo tendrá influencias, irónicamente, extranjeras: el tradicionalismo de Barrés, la lección crítica de la generación Española del 98 – Unamuno, Ramiro de Maezlin- y el espiritualismo de José Rodó en la obra *Ariel* (1900). ¿Se podía llegar a disociar el ahora anhelado espíritu nacional, recuperado

desde el interior de la tradición caudillista, del período sangriento de las guerras civiles?

Joaquín V. González afirma en *Mis Montañas* (1893) que la relación de la figura simbólicamente exacerbada del caudillo en el interior del país fue solamente un mero accidente y valora al corazón geográfico de la Argentina como nidos de “Costumbres inocentes” o como una demostración de “Fe inofensiva”. La tradición brindaba un cuadro de unidad socio-cultural y el campo literario se teñirá de rasgos anti-modernistas y anti-inmigrantes para denotarlo. La recuperación del alma, el carácter, la tradición y la conciencia nacional cobrará vida en la literatura y en los proyectos educativos.

Una obra que refleja, al igual que Solané, el odio de un personaje tradicional a este malón depredatorio que viene de afuera, es el *El Diario de Gabriel Quiroga* (1910) de Manuel Gálvez. Según Svampa en este ensayo se halla “la primera recuperación positiva de la barbarie” porque “los caudillos salvaron al país. Ellos fueron los oscuros trabajadores de nuestra nacionalidad” (1994:102).

He aquí la desvalorización de la palabra significada....los giros del discurso.

Lo que se condenó como elemento opositor al proyecto de civilización-progreso será reconocido como instrumento de identidad nacional, en una sociedad de características cosmopolitas. Contrariamente a la unificación de los dos polos Sarmientinos, Ricardo Rojas, en *La Restauración Nacionalista* (1909) separa a la tradición, rasgo positivo, de la barbarie negativa. Leopoldo Lugones, en *El Payador* (1913) reivindica y redime a la figura del gaucho; él fue el autor verídico de la conquista de la pampa, él fue nuestro verdadero héroe, y él era el portador de virtudes tales como

compasivo, cortés, elegante, melancólico y hospitalario, cantor de nuestras tierras como señala el prólogo de la obra de Lugones:

“Titulo este libro con el nombre de los antiguos cantores errantes que recorrían nuestras campañas trovando romances y endechas, porque fueron ellos los personajes más significativos en la formación de nuestra raza. Tal cual ha pasado en todas las otras del tronco greco-latino, aquel fenómeno inicióse también aquí con una obra de belleza. Y de este modo fue su agente primordial la poesía, que al inventar un nuevo lenguaje para la expresión de la nueva entidad espiritual constituida por el alma de la raza en formación, echó el fundamento diferencial de la patria. Pues siendo la patria un ser animado, el alma o ánima es en ella lo principal. Por otra parte, la diferencia característica llamada personalidad, consiste para los seres animados, en la peculiaridad de su animación que es la síntesis activa de su vida completa: fenómeno que entre los seres humanos (y la patria es una entidad humana) tiene a la palabra por su más perfecta expresión. Por esto elegí simbólicamente para mi título, una voz que nos pertenece completa, y al mismo tiempo define la noble función de aquellos rústicos cantores”

La necesidad de recurrir a la figura del gaucho tenía solamente el propósito de generar una ideología en contra del nuevo bárbaro, el inmigrante, obviamente, con fines políticos; sumado a los mestizos y mulatos para la defensa de nuestra patria en reciente formación, punta de lanza en las sangrientas guerras civiles entre unitarios y federales, y posteriormente reclutado para formar las tropas de los ejércitos en las conquistas de las tierras y en las guerras entre países,

fue utilizado, marginado y eliminado por no ser útil al nuevo sistema liberal, pero sus cualidades eran ahora rescatadas y valoradas para enfrentar a un nuevo “enemigo”. Articulados a estas intenciones políticas-literarias se halla el positivismo historiográfico y el positivismo biologizante. Figuras como J. M. Ramos Mejía, Álvarez Agustín y José Ingenieros buscarán la reforma moral necesaria para el equilibrio social y la afirmación de sistemas de carácter universal, lo que se podría denominar un primer “revisionismo” de la historia bajo la influencia positivista: un revisionismo liberal. Las apropiaciones de los polos de la imagen civilización y barbarie, desde su introducción en los campos políticos, sociales y culturales, tuvieron como principio fundamental la legitimación de diversas ideologías que, valga la redundancia, legitimarían el poder político y sus proyectos. En primera instancia se necesitó al inmigrante (polo civilización / progreso) para desterrar a los agentes anti-progresistas que habitaban nuestras tierras (polo barbarie: gaucho / montonera / caudillo / indígenas). La idealización de los extranjeros y su posterior, y mal administrada, inserción al proyecto liberal, convirtió a esa gran masa aluvial en una futura fuerza, incómoda para la clase dirigente, por introducir ideas sindicalistas, obreras y socialistas, y generar por lo tanto una nueva división de clases... una

nueva concepción de la barbarie. El diagnóstico ante estos síntomas fue la necesidad de una fuerte mentalidad nacionalista, dependiente de la historia de nuestros libertadores, de nuestros símbolos, que subrayó la recuperación de la esencia de lo tradicional y nutrió de nuevas esperanzas el anhelo de aquella patria encarnada en la ya “desaparecida” figura del gaucho. Carlos Mastronardi definirá el auge nacionalista como el momento en que “el malón maléfico y la pampa inhóspita se convirtieron en símbolos” (*El ensayo actual*, 1968:80). La labor de enfatizar e institucionalizar la noción de nación por sobre todas las cosas fue desarrollado desde todos los campos posibles, con el propósito de mantener en pie el programa de progreso indefinido y el idealizado orden social anhelado por los “reyes y súbditos de la oligarquía”. El objetivo, si bien obtuvo sus resultados, no logró apaciguar a las agrupaciones políticas y sociales que en forma lenta, desorganizada, pero firme en sus propósitos, comenzarían a sofofocar al derecho “natural y por herencia” de la élite gobernante; una marea alta compuesta por un conjunto de fuerzas políticas entre las que se encontraban los partidos de izquierda, los socialistas, los nacionalistas populares (F.O.R.J.A) y el nacionalismo elitista que seguía las ideologías fascistas. Ideas que tomarían cuerpo en asociaciones como la Acción Nacionalista Argentina, presidida

por Juan Ramos, la Guardia Argentina (Lugones), la Legión Colegio Militar, la Milicia Cívica Argentina que se sumó a la Legión de Mayo, la Legión Cívica y el Partido Radical. Este último llegaría a gobernar al país a través de la implementación de la Ley de Sufragio Universal en 1916, por el gran apoyo de la clase baja y media baja. Contrariamente a lo que significaba un paso substancial y trascendental para la construcción de la verdadera civilización – el sufragio universal – acontecieron voces que catalogaron al hecho como un acontecimiento de “degradación política”, no sólo por los grupos conservadores sino también por toda fuerza política deseosa de tomar las riendas de la nación, deseosas de PODER. Es de esta manera que una nueva apropiación de la dicotomía expuesta por Sarmiento, expresada por medio de una lectura cultural de la nueva barbarie, los radicales y los “nuevos gauchos”, había nacido. Una masa amorfa e ignorante que posibilitó la ascensión de la primera “reencarnación de Rosas” a la presidencia de la nación argentina, Hipólito Irigoyen. (La segunda “reencarnación del caudillo federal” será depositada por las mentes conservadoras en el cuerpo-mente de Juan Domingo Perón).

Nueva apropiación del polo barbarie. Instrumento de degradación política.

El primer gobierno democrático de la República Argentina fue el intento de articular la democracia con los proyectos liberales-progresistas, manteniendo las ideologías de progreso indefinido y de reparación moral. Es decir que la necesidad de “regeneración” de las masas de la que hablaba Echeverría aún estaba vigente en los comienzos del primer mandato de Irigoyen. Pero el campo social había sufrido importantes transformaciones, afectando al campo político opositor. Estas fuerzas opositoras, que pugnaban por la recuperación del control del país, se unificarían para “poner en marcha un mecanismo de invectiva contra la figura



argentina, presidida por Juan Ramos, la Guardia Argentina (Lugones), la Legión Colegio Militar, la Milicia Cívica Argentina que se sumó a la Legión de Mayo, la Legión Cívica y el Partido Radical. Este último llegaría a gobernar al



de Irigoyen" (1994:140). Tanto las clases conservadoras como la nueva juventud nacionalista atacarían no solo a la figura presidencial sino también a sus allegados partidarios y a esa gran "masa amorfa" que le había permitido el ascenso a la conducción del país. ¿Cómo una "masa oscura", una masa dirigida por "hombres ilustres sin apellido" podía tener en sus manos el poder de decidir la conducción de la nación? Queja interrogativa, y no exclusiva de la oposición conservadora. Un pueblo ignorante e inferior no debería tener tales derechos. Todas las ramas partidarias de la oposición se apropiaron del polo barbarie para degradar al adversario político y justificar sus acciones futuras por la lucha del poder en nombre de lo que realmente le convenía al país.

A través de las "Cuestiones de Estilo", Svampa nos introduce en los ataques discursivos que se manifestarían en el futuro derrocamiento del segundo gobierno de Irigoyen. Términos peyorativos y descalificadores como "tiranía", "populacho", "ciegos", "irresponsables e igualitarios", "chusma radical y caudillo radical", "negros y degenerados" o "negroides", estaban insertos en los discursos reaccionarios de las mentes opositoras, una retórica anti-radical que provenía de todos los sub-campos políticos. Publicaciones como *Criterio*, *La Fronda* o el diario *La nueva República*; la revista de izquierda *Contorno* y el tono aristocrático de *La Nación* son algunos de los medios de prensa que enunciaban y articulaban ese pensamiento despectivo e imperante.

El estilo aristocrático reflejado en discursos políticos y en obras literarias se oponía firmemente al carácter "populachero" de las masas ignorantes y tiránicas, expresando a su vez el temor a la amenaza comunista: "se pasó al temor de las tolderías rojas" (Viñas, 1996:14).

La convergencia de varios sectores políticos permitió la apropiación y la posterior introducción del polo barbarie, éste fue resignificado como arma discursiva y degradante, distanciándose de su anterior objetivo integracionista y homogeneizador. Una nueva significación que permitió construir un nuevo procedimiento de exclusión, ya que la mente quijotesca de Sarmiento, según Fernando Sabsay en *La sociedad Argentina. En busca de la voluntad popular*, no pudo "ver la verdadera realidad de la frontera infranqueable que existía en el país (Sabsay, 1974:54). El futuro derrocamiento de Irigoyen fue una consecuencia de la impotencia "intelectual" para lograr la fusión de los elementos propios de cada lado de aquella frontera y la imposibilidad de una verdadera unificación de la sociedad. Una incapacidad provocada por la ceguera y el necio egoísmo de las clases dirigentes interesadas más por la lucha del poder que por la verdadera transformación. El período conocido como la "década infame" dará cuenta de esa impotencia. Un ciclo atravesado por asesinatos, proscripciones y "fraude patriótico", que exhibió en clara evidencia el desprecio general hacia las masas y el insulto hacia la noción de integridad nacional: una nueva fatalidad discursiva del polo civilización por el déficit de legitimidad del gobierno.

Varios responsables de la "alianza" que derrocó al "viejo caudillo radical" fueron apartados por las clases conservadoras para la futura conducción de la nación. Un desplazamiento que forjó una nueva oposición de carácter marginal. Sujetos que, imposibilitados de acceder a cargos políticos, se proclamarán los nuevos fiscales del mo-



delo gubernamental, de los padres fundadores y sus herederos. Entre ellos se hallarán Eduardo Mallea, los hermanos Irazusta y Martínez Estrada, "elitistas", "nacionalistas despechados" y "escépticos" respectivamente (Svampa, 1970).

Fuera del campo político cobraría nuevo significado la idea de civilización y la figura del enemigo tendrá otro referente en la realidad. Esta tarea es llevada a cabo por el revisionismo histórico, teñido de un marco ideológico nacionalista. El enemigo referencial de esta corriente historiográfica era la oligarquía tradicional, fundadora de la "falsa historia".

El revisionismo histórico. Nueva arma de degradación política.

Muchos de los intelectuales que apoyaron al derrocamiento presidencial de Irigoyen comenzaron una ardua tarea en revisar y analizar la historia que las clases dominantes redactaron e inculcaron a la sociedad en formación para lograr un sentimiento de pertenencia a la patria en las masas heterogéneas: resabios de salvajismos análogos a los caudillos federales, con ideologías sindicalistas y marxistas complementadas con una necesidad instintiva de luchar por la gran utopía de la igualdad de clases. Mu-

chos de estos nuevos revisionistas, que pugnarón a través de sus discursos contra la democracia y lo que ella representa, comenzaron a tener un giro ideológico: el polo civilización era puesto en crisis por la nueva barbarie de "herencia casta", la clase conservadora que recuperó en gran medida la dirección del país, con objetivos económicos y la visión de perpetuarse en el poder más allá de los cambios sociales que realmente se vislumbraban en la realidad. Excavar en los acontecimientos de la historia argentina y dejar entrar la luz a los movimientos oscuros y perniciosos de las clases oligárquicas fue uno de los ejes principales del revisionismo, sumado a la intención de degradar a esa clase abusadora y corrupta que engendró la ya mencionada "década infame". Había que "destruir la única legitimidad que le quedaba a la elite" (Svampa, 176), destruir la "falsa" historia según la denominaban autores como José. M. Rosa, Ernesto Palacio, Vicente Sierra y la emergencia del peronismo, Rodolfo Puiggrós, Artesano, Abelardo Ramos y Jauretche, por citar algunos. El tono de esta corriente era más aristocrático que popular pero en ambos casos acentuaba la toma de conciencia de que en la Argentina aquella "frontera" era imposible de derribar ya que separaba dos mundos totalmente incompatibles, gobernados por ideas y valores antagónicos. Hay que remarcar al respecto que más que una frontera lo que el país había engendrado era la representación discursiva, económica y política de los movimientos característicos de las viejas milicias. No existía tal "frontera", ni siquiera un frente de batalla...pero no se sabía de donde podía venir la bala. Textos fundadores del revisionismo son *La Argentina y el Imperialismo Británico*, (1934) de los Hermanos Irazusta, *La Historia Falsificada* de Alfredo Palacios (1939), junto a obras de Jauretche y Ramón Doll. La lectura de carácter idealista que

se realiza de la historia esta reflejada en tres ideas que se hallan en la teoría de las dos argentinas, a saber: una división luego de la batalla de Caseros o desde Rivadavia, una división a través de la apropiación de valores antagónicos (América-Europa) y la tercera en reconocer dos líneas opuestas y el objetivo a eliminar. Es decir que la lucha por el poder político y la degradación de los adversarios se convirtió en la nueva transformación de la fórmula civilización y barbarie. Los grupos que durante mucho tiempo se apropiaron de la palabra bárbaro para calificar a los sujetos que interferían o no eran útiles para legitimar su forma de gobierno se convirtieron en el blanco de su propia estrategia. La nueva modalidad, la degradación de los adversarios políticos, se empleará en la República Argentina desde el primer gobierno democrático hasta la actualidad y la presidencia de Juan Domingo Perón no podía estar exenta.

Peronismo y antiperonismo. Un ida y vuelta de la imagen Sarmientina.

El contexto en el cual se desarrollará el gobierno peronista era ante los ojos de las clases conservadoras la pesadilla jamás deseada. La masa inorgánica, ignorante y amorfa, aquella heredera de Irigoyen, fue rebautizada y valorada por Perón a través de sus discursos y cambios sociales estratégicos.

La barbarie, antes india, montonera, gaucha y caudilla; antes extranjero, anarquista, socialista y sindicalista, fusionada al nativo-criollo, era designada como "cabezas negras", en alusión a la gran cantidad de argentinos que arribaron al conurbano bonaerense desde el interior: esos "negros descamisados" o solamente "descamisados". Esto produjo una realimentación de las lecturas cul-

turistas, debido a la legitimación que de carácter popular poseía la figura del nuevo líder, de carácter caudillesco, según la analogía que nuevamente proponía la visión conservadora-opositora: Rosas = Perón. Perón, llega al poder debido a las maniobras que fue realizando la agrupación de oficiales unidos, "el misterioso GOU" (Romero, 1975:242) durante la década del treinta. El populismo reflejaba la crisis oligárquica del sistema tradicional. Este nuevo mecanismo de manipulación demagógica, que desde el punto de vista de Romero se revestía de una fuerte ideología de carácter fascista o pronazi, lograba la transformación del poder en autoridad, una legitimidad que se organizó y se conformó desde un ideario popular e ilusionista a través de discursos reguladores y estratégicos. Uno de los propósitos que demostró el gobierno de Perón fue el de articular lo tradicional con lo moderno, fusionando la desestructuración del tejido social con ciertos lazos tradicionales propios de la comunidad. Los derechos de los ciudadanos-trabajadores pasarían a ser lo primordial en la agenda social que desarrollará su mandato, sin embargo, el incipiente proletariado industrial era llamado a cumplir un nuevo orden. En los discursos de Perón, la reiteración metódica y proposicional de que solamente el obrero organizado puede llegar a defender estas nuevas ¿conquistas sociales?, es una nueva modalidad de aquellas prácticas políticas de los grupos liberales-conservadores para el aplacamiento de esa gran masa ante los eternos temores de revueltas sociales. Esos derechos que le fueron cedidos a la ciudadanía, en un ejercicio político que aludía menos a la democracia que a los viejos regímenes que abanderaban los conceptos de orden y progreso era lo que se ocultaba en las tácticas de esta política social. El viejo fantasma de la barbarie no



fue neutralizado, el nuevo trabajador debía ser educado y civilizado. Los nacionalistas observaron en Perón al líder que el país necesitaba, al maestro y al conductor que educará a las masas, las cuales perpetuaban la concepción de barbarie según la oposición, sea esta de izquierda o conservadora. El discurso sobre la representación de los agentes sociales en conflicto

continuaría siendo el mismo, casi inmortalizado. Los últimos cincuenta años del siglo XX no quedarán libres de la utilización y apropiación de aquella eterna y añeja dualidad, que en sí misma representa la habilidad del ser humano "civilizado" en construir desde el lenguaje una manera de fundar, manipular y crear la realidad y sus acontecimientos,

estableciendo prácticas y hábitos con el sólo fin de institucionalizar y legitimar las nociones de dominación y control. Una mente natural e instintivamente cruel, la humana, creada para someter desde la negación y la reprobación del ser en el otro. Sí Strauss, somos bárbaros, porque el bárbaro es el hombre que cree en la barbarie.



Luis Scafati

Bibliografía

- Chávez, Fermín, *Civilización y barbarie. El Liberalismo y el Mayismo en la Historia y en la Cultura Argentina*. 1956, Editorial Trafac, Bs.As, Argentina.
- *El Ensayo Actual*. Colección Capítulo, Centro Editor de América Latina, 1968, Bs.As, Argentina.(Selección por Rodolfo A. Borello)
- Hernández, José, *Martín Fierro*.1978, Editorial Ramón Sopena, Barcelona. España.
- Jauretche, Arturo, *El Medio Pelo en la sociedad argentina. Apuntes para una sociología nacional*. 1992, Peña Lillo Editor, Bs.As, Argentina. Primera Edición 1966.
- Martel, Julián, *La bolsa*, Editorial Guillermo Kraft limitada, 1959, Buenos Aires, Argentina.
- Romero, José Luís *Las Ideas Políticas en Argentina*.1975, Fondo de Cultura Económica, Bs.As, Argentina, 1975.
- Sabsay, Fernando, *La sociedad argentina*. Fedye, 1974, Bs. As, Argentina.
- Svampa, Maristella, *El Dilema Argentino: CIVILIZACION O BARBARIE. De Sarmiento al revisionismo peronista*. 1994, Ediciones El Cielo por Asalto, Bs.As, Argentina.
- Viñas, David, *Literatura Argentina y Política*. (De Lugones a Walsh).1996, Editorial Sudamericana, Bs.As, Argentina.



Rafael Spregelburd || Entrevista

Por Esteban Costa
Psicología Social UNLZ

Hemos incorporado a nuestra revista una nueva sección dedicada al teatro. En este número incluimos un reportaje a Rafael Spregelburd, dramaturgo, director y actor de teatro y cine. En el próximo publicaremos una nota sobre "Teatro y Realidad Social" escrita por el Licenciado Marcelo Velázquez, actor y director teatral, y actual secretario de Extensión y Bienestar Estudiantil del IUNA (Instituto Universitario Nacional de Arte – UBA).



¿Cuál sería para vos la relación entre lo social y el teatro?

Somos una especie social. Muy pocas de las cosas que ocupan nuestra cabeza son verdaderamente naturales y, si lo son, se habla poco de ellas. La mayor parte de nuestra vida es social, está gobernada por acuerdos y reglas de convivencia, cuando no de tolerancia. El teatro ha tenido siempre una función de reflejo (distorsionado o no, utópico o no, pero casi siempre crítico) del poder convencional de esos pactos mediante los cuales los hombres se las arreglan para vivir en un mundo de hombres. En tal sentido, el teatro es tal vez la más “social” de todas las artes, sin que ello implique un juicio de valor positivo. La contemplación de una pintura, la lectura silenciosa e individual de una novela, o incluso la visualización íntima y oscura de una película crean la ilusión (falsa, lógicamente) de que el espectador o lector está en soledad ante la obra de arte. Estas prácticas tratan de ocultar el carácter también social de la pintura, la literatura, el cine. Sin embargo, el teatro prioriza y fortifica la sensación de que es un “nosotros” y no un “yo” el que asiste a la representación; refuerza la idea de que lo que está ocurriendo no ocurre para ser espiado en la intimidad, sino para ser sojuzgado de manera grupal y definitiva. Cada vez que un actor dirige a otro sus palabras, lo hace para que el espectador lo escuche; todo apunta a éste, aunque no sea de manera explícita. El autor español Juan Mayorga lo explica con contundente claridad: “El teatro es siempre político, incluso el mal teatro ya que ocurre frente a una polis, una ciudad que va a escuchar, a mediar, a juzgar lo que se narra”. El teatro puede ser más íntimo o masivo; puede reconfirmar lo que una sociedad ya sabe de sí misma (y resultar aburrido) o ir a confrontar esa imagen (lo cual es saludable) pero jamás ocurre de manera individual y aislada, jamás es para un sólo individuo incluso cuando a veces juega a eso (y yo lo hago), creando una suerte de idelecto como una manera de extrañar, de rareificar lo que se ve.

Sin embargo, esta condición social del teatro conlleva una confusión espantosa: a veces se desestima cualquier forma de teatro que no sea explícitamente legible para una comunidad de sentido dada, cuando en realidad no debemos olvidar que hoy por hoy el teatro es –además de algo social– una forma de arte, y el arte presupone siempre una suerte de anticipación a las gramáticas establecidas por una sociedad determinada. Así, las obras que hoy nos parecen ilegibles, arduas o tal vez banales, pueden llegar a ser los clásicos de la próxima centuria sin que tengamos forma de saberlo. La historia del arte está llena de irrupciones que han violentado el espectro de conocimientos de un momento dado; han sido sociales pero le han otorgado a esas sociedades algunas categorías que el sentido común (una armadura de éstas) les tenía vedadas. Por eso es que muchos artistas desconfiamos del mandato de ser “sociales” a la hora de sentarse a concebir un nue-

vo proyecto teatral. Esta imposición, que nos incita a ser mansos y dictar el cómodo discurso que una sociedad ya conoce, suele generar subproductos teatrales, óptimas excusas de entretenimiento para la buena conciencia de las masas pero rara vez obras de arte profundas y duraderas, portadoras de una enorme carga de fuerza anticipatoria. Se trata de una paradoja eterna que Luis Felipe Noé describe con elocuencia en su clásico libro “Antiestética” cuando asevera que las sociedades les piden –les exigen– a los artistas que vuelen libremente y que, a su vez, ese vuelo tenga la capacidad de llevar encima a todos. Esos vuelos pesados suelen levantarse a pocos metros del suelo.

En el más extremo de los casos, los mandatos explícitos de que una obra de arte tenga “contenido social” (aun cuando siendo un producto generado en una sociedad sería francamente imposible que no lo tuviera) sienta las bases de una estética acotada, casi un modelo de corrección pública que achica y confunde los horizontes del arte.

¿Cómo ves al teatro en relación con los centros hegemónicos? No me refiero solamente a nuestro país sino a lo que sucede en el exterior.

Esta pregunta guarda relación con la anterior. Los centros hegemónicos (que imparten las reglas de lectura del mundo globalizado) crean también categorías muy firmes e inamovibles para las culturas periféricas que, en el mejor de los casos, no desobedecen las reglas y apenas postulan unas tenues excepciones a las mismas. En el teatro y sobre todo en el cine estos mandatos se perciben con mucha claridad. Por ejemplo, rara vez una película o una obra argentina de ficción “pura” hace las delicias de un festival europeo; ellos celebran –en cambio– que los argentinos pintemos con colores pastel nuestras crisis sociales, esperan que haya color a villa miseria en cada trazo, y difícilmente reconocerían hoy a un Borges sofisticado y metódico, ya que se trataría de una estética universal que no necesariamente coincide con la utopía (como toda utopía, un poco real, un poco anacrónica) que Europa proyecta sobre América Latina. Yo, que tengo una hermosa relación con partes de esa Europa (hay gente sensible e inteligente en todas las latitudes), he aprendido que este equívoco también tiene que ver con la conchupancia (me encanta este venezolanismo, que quiere decir “complicidad”) de América Latina, pues durante varias décadas actuó públicamente esa imagen en que la pobreza se identifica con la dignidad, pero todo en muy modestas proporciones; esa tierra virgen donde la revolución que Europa no ha podido darse es aún posible pero inviable.

Si tales son las imágenes que un “centro” proyecta sobre la pantalla multicolor de una “periferia”, tal vez esa proyección se transforme en la única forma factible de hacer visible a la región.

¿Cómo imaginar una filosofía, una metafísica, escritas en castellano, en portugués, en creole? A Europa le cuesta mucho esta idea. Pensar en castellano, en lenguas periféricas, es pensar “al borde” de lo pensable. La filosofía se expresa en alemán, en francés; los negocios se hacen en inglés, a lo sumo en chino. Las pequeñas lenguas decoran pero no construyen el mundo global. Y por lenguas me refiero a todo lo que ello significa: comunidades de sentido. De manera similar, producir estética, dinamitar a fuerza de teatro, elaborar modos de ver independientes, suele tener el mismo destino: ocurre siempre como excepción y nunca como regla, sucede como variación de lo conocido, pero rara vez puede incidir sobre el modelo, que sigue siendo irradiado en una sola dirección: del centro a la periferia. La complejidad de esta relación no se resuelve de ningún modo hablando de teatro; su peso proviene de otra parte. Pero el teatro tiene el poder de ridiculizar toda carga, de mostrar sus aristas más impensadas, y es por eso que a veces crea la ilusión de que puede modificar de forma sustancial el mundo. Los argentinos soñamos inútilmente (o no) con una ciudad capital que se enorgullece de tener casi 400 salas independientes, donde se hace teatro por amor, por pasión, por empeñamiento. Poco lugar ocupa en esta postal deliciosa el hecho de que casi ninguno de estos hacedores de teatro logre vivir de su arte, mientras que en otros países del mundo la marginalidad es una elección, una postura ética y estética; entre nosotros, seres periféricos que no tenemos muchas otras opciones, ha dejado de significar lo que creíamos.

Yo, terco como una mula, sigo trabajando exclusivamente en el territorio del teatro de arte. No soy el candidato favorito de los teatros estatales ni de los festivales nacionales, que suelen ignorarme con o sin razones. Y es gracias a mi fidelidad, a mi propio pensamiento artístico, que otros teatros de culturas centrales eligen mi teatro como opción. Ya es usual que tenga que financiar mis producciones independientes con colaboraciones y coproducciones de festivales en Alemania, en Italia, en Cataluña. Me siento un privilegiado.

Por otra parte, cuando hablamos de los centros hacemos una generalización un poco banal y tergiversadora. ¿Dónde está ahora el centro en el contexto de las crisis que atraviesan los países dominantes? ¿Es o ha sido la cultura norteamericana un foco determinante para el quehacer artístico local? Y si hablamos de Europa, ¿es lo mismo hablar de una coproducción con Portugal que de una producción estatal en Berlín o una comercial en París? El paisaje de Europa, como centro, está muy fraccionado y yo he tenido que enfrentar realidades muy distintas en cada país, incluso cuando pensaba que todo eso era Europa. El modelo comercial británico (con predominio de autores

por sobre directores) parece oponerse al modelo estatal alemán (donde el director es la estrella y el autor contemporáneo tiende a ser extinguido por un sistema que sólo demanda óperas primas pero que no se anima a producir segundas ni terceras). Y a su vez, ambos tienen poco que ver con el sistema cultural francés, influenciado por una revolución descentralizadora que tuvo lugar hace décadas y que pretendió democratizar el teatro y hacerlo accesible a todos, con las raras consecuencias que acarrea el hecho de que un Estado trate de explicar quién es ese “todos”. Por otra parte, ninguno de ellos se asemeja al sistema mixto holandés que ahora es mirado como el ejemplo a seguir: el Estado financia a los teatros –los edificios– pero no mantiene ensembles fijos, obligando a las paredes a alojar proyectos individuales o grupales subsidiados de manera selectiva a partir de sus propias propuestas. Y a su vez, otros sistemas agónicos tratan de mutar para encontrar la vuelta: el sistema de subsidios español y catalán, terminada la bonanza, van retrocediendo mientras se “argentiniza” el avance del sector independiente, al igual





que en Italia, donde los artistas han empezado incluso a ocupar (como okupas) teatros estatales vaciados por el desinterés del gobierno para manifestarse allí de manera política y estética (véase si no la situación del Teatro Valle de Roma, y tantos otros en Milano o Venezia, que están repitiendo la fórmula okupa).

Has relacionado el teatro con la teoría del caos. ¿Querés explicar algo de esto?

Las búsquedas intuitivas están reguladas por los apetitos personales, los caprichos y los gustos en general. Yo, que siempre me he sentido en deuda con las matemáticas, he comenzado a leer desafortadamente toda esta pseudo literatura de divulgación sobre la mal llamada teoría del caos (y mejor llamada Ciencia de la Totalidad) que formula más o menos un combo bastante subversivo de supuestos que pretenden demostrar que la realidad es compleja, y que cualquier intento de explicarla como algo simple es un reduccionismo que conducirá a un equívoco. No me interesa en sí la teoría del caos, que parece más bien una tera-

pia alternativa, sino la naturaleza de la biología, la ciencia que estudia lo que está vivo. Me parece que se aprenden muchas cosas sobre los modelos biológicos, ya que el dramaturgo pretende otorgar vida al mundo por él creado. Más que la imitación reduccionista de lo que creemos que es una sociedad determinada (una tendencia mimética, asociada a ciertas formas de realismo psicologistas, y pongamos aquí todas las comillas del caso) me interesa la indagación en la vida y en nuestras herramientas para percibirla, o sea, el lenguaje. Es allí donde se cruzan tal vez disciplinas muy diversas, como la lingüística con la física. Pero me he acostumbrado a la idea de que el teatro tiene una gran habilidad para enlazar opuestos: Brecht supo fusionar el teatro con la política; Sartre, con el existencialismo; Strindberg, con un invento entonces reciente y novedoso: la psicología; los griegos, con el destino; Bob Wilson, con la plástica abstracta; Beckett, con el silencio; Lorca, con el lirismo; Tom Stoppard, con la termodinámica. En cada caso se trata de una pequeña revolución en el interior del teatro que ha pretendido una prometedora copulación del mismo con una nueva esposa. Esto ha sido siempre así, y seguirá siéndolo. Por eso no me atrevo a señalar cuál debería ser la nueva hibridización que dé legitimidad a esto que hacemos. Últimamente me he encontrado muy cómodo repitiendo algunos conceptos elegantes y sorprendentes de Mandelbrot, de Poincaré, de Thom, de Peano: la geometría fractal es apasionante, y nuestra relación con ella está aún en pañales. Mientras los modelos newtonianos han creado un universo de símbolos e íconos estables, la teoría del caos, más balbuceante, no ha logrado todavía establecerse como una explicación más intensa, más verdadera de los acontecimientos. Siempre recuerdo a una maestra que tuve en cuarto grado. En aquella época, el Ministerio de Educación había decidido que los chicos debíamos aprender “matemática moderna”, que no era otra cosa que teoría de conjuntos, y entonces esta maestra nos daba, a fin de la cursada y si quedaba tiempo, una bolilla sobre conjuntos, después de haber pasado el año dividiendo mediante el dibujo de una casita. No entendía que esa teoría no era un tema más a agregar en el programa, sino una nueva manera de explicar las relaciones numéricas. Y así con todo. Creemos que podemos “mejorar” nuestro conocimiento newtoniano del mundo abriendo pequeñas bolillas de geometría fractal y de teoría de las catástrofes, pero en realidad esto no funciona como parche de la vieja ciencia; habría que cambiar radicalmente nuestra forma de hacer cálculos, y estamos muy poco preparados para este temido y fantasmal Y2K de la cabeza.

Mientras tanto, me divierto dibujando mis palotes cuánticos: la realidad de mis obras no es nunca muy estable; las cosas son percibidas con una relación más compleja que la de figura sobre fondo y en general tengo a la imprevisibilidad como guía esencial. Si en una obra creo poder predecir qué va a pasar, tiendo a bostezar de inmediato.



No es más que una cuestión de gustos.

Te has dedicado a la dramaturgia desde hace muchos años (aunque siguen colocándote en el supuesto lugar del artista joven). Has experimentado la dirección y, de un tiempo a esta parte, te has inclinado hacia la actuación (cine y teatro).

La pregunta sería: ¿alguna de estas expresiones artísticas te resulta más relevante? Si es así, ¿en qué sentido y qué cosas considerarás que se juegan en vos en relación con esto?

Creo pertenecer a una generación que ha intentado desdibujar los límites rígidos entre las tres áreas principales (pero no excluyentes) del teatro: la actuación, la dirección y la escritura. Me cuesta incluso aceptar que son tres cosas separables. Sólo puedo hablar de tres tipos de abordaje diferentes, de tres momentos concernientes a la creación de una pieza teatral. Es evidente que cuando escribo experimento una libertad que no siempre hallo en la actuación o en la dirección. En la escritura, en principio, soy absolutamente libre. Jamás me he atenido a un plan previo o a un pedido expreso, salvo en relación con cuestiones irrelevantes: cantidad de personajes requeridos, sitio del estreno de una obra, tema (que es lo mismo que “aroma”), etc. Ninguna de estas cosas son vallas para la creación, más bien todo lo contrario; son detonantes para que la creación puntual y concreta pase del deseo a la acción práctica.

Luego, debo confesar que la dirección me resulta abrumadora: es la parte que menos disfruto porque en mi caso siempre tiene que ver con ordenar (horarios, escenas, voluntades), con acotar (tachar, reconducir, resignar lo imaginado para hacerlo posible), con vigilar. Pero es la parte necesaria; si alguien no asume la dirección, la obra se dirigirá sola y será un fiasco. Lo que no es elegido en

el escenario, lo elige Magoya, el azar, y no es interesante dejar en manos tan oleosas lo que uno ha venido cuidando con esmero.

En la actuación, por el contrario, pese al sufrimiento natural que significa, soy feliz. Es la parte que más disfruto. La única que realmente disfruto. Tal vez sea sólo vanidad. Los actores tenemos una alta cuota de vanidad. Pero ponerle el propio cuerpo al plan imaginado es no sólo un placer, sino una forma de ética. Yo sólo dirijo mis propias obras (me he alejado de este plan un par de veces) y en general sólo actúo en obras de mi autoría. En el cine, en cambio, donde actúo bajo las órdenes de otros, estoy de vacaciones de mí mismo. No debo ocuparme de la totalidad, sino de lo que más me divierte: “ser” esos otros que cada guión me propone. Así que he aceptado muchas ofertas jugosas para actuar en cine y, mientras todos alrededor enloquecen (hacer cine en Argentina es una demencia), yo me divierto como un chico. He tenido suerte, y muchos directores con los que he trabajado aprecian en mi actuación el respeto por las líneas imaginadas por otros: es que yo no olvido lo difícil que es dirigir, y trato de ser manso como un cordero loco. En cada película en la que he desempeñado algún rol de relevancia mi relación ha sido obediente y apasionada; esto me ha permitido conocer facetas de actuación que en general no despliego en mis obras, bajo mi propia mirada confusa y el círculo protector de los queridísimos actores de mi compañía. Los directores de cine agradecen, en general, contar entre sus filas con un actor que además está preparado para meterse de lleno con el guión -de ser necesario- y la lista de films que vengo haciendo se incrementa para mi placer. Así ha sucedido con “El hombre de al lado”, de Mariano Cohn y Gastón Duprat; “Dígame”, una película alemana de Josephine Frydetski; “Agua y sal”, de Alejo Taube; “Cornelia frente al espejo”, de Daniel Rosenfeld;





“Las mujeres llegan tarde”, de Marcela Balza; “Todo lo que necesitas es amor”, de Gabriel Nesci; y ahora con “El crítico”, de Hernán Guerschuny, un proyecto de muy larga cocción, próximo a filmarse en estas semanas.

¿Qué estás haciendo en la actualidad?

Divido mi tiempo como puedo entre algunas producciones locales y otras en el extranjero. Acabo de llegar de Francia, donde asistí a las funciones de “La terquedad” y “Lúcido” en versiones francófonas, y en abril veré en Bélgica las versiones de “La paranoia”, del director argentino radicado en París Marcial Di Fonzo Bo y “La estupidez” por el grupo belga Transqu Coastal. Mientras tanto, sigo en Buenos Aires con las funciones de “Apátrida” en el teatro El Extranjero. Se trata de una suerte de Sprechoper (una ópera hablada) que —con música industrial o algo así— interpreto junto al músico Zypce. La obra está basada en las cartas originales entre el pintor Eduardo Schiaffino y el crítico español Eugenio Auzón que comenzaron un debate ideológico y estético que los llevaría a batirse a duelo en la Navidad de 1891. Una anécdota increíble, poco conocida y —creo yo— muy fundacional de nuestra identidad. Asimismo, el sábado 11 de mayo reestrenaremos en el teatro Beckett por tercer año consecutivo mi obra “Todo”, junto a una compañía histórica: El Patrón Vázquez (Andrea Garrote, Alberto Suárez, Mónica Raio-la, Pablo Seijo y yo). Durante abril y mayo estaré filmando bajo las órdenes de Hernán Guerschuny una película que me tiene muy entusiasmado: “El crítico”. Allí interpreto a un crítico de cine amargado y entristecido, con una profesión poco menos que absurda, el cual se enamora de una mujer (Dolores Fonzi) que hace que su vida —que él imaginaba Godardiana— se transforme en una ridícula comedia romántica. Es un guión muy inteligente, muy sensible, que combina varios opuestos atractivos. Mientras tanto, espero los estrenos de tres películas que filmé: “Las mujeres llegan tarde”, de Marcela Balza, junto a Marilú Marini, Érica Rivas y Andrea Pietra; “Cornelia frente al espejo”, una película de Daniel Rosenfeld basada en el cuento homónimo de Silvina Ocampo, con Eugenia Capizzano, Eugenia Alonso y Leo Sbaraglia; y “Todo lo que necesitas es amor”, de Gabriel Nesci, donde he tenido el raro privilegio de actuar fuera de mi esfera normal, en una comedia de género a toda velocidad que contó con un elenco de lujo: Maricel Álvarez, Inés Efrón, Fernán Mirás, Gastón Pauls, Carolina Peleritti, Emilia Attias e Ignacio Toselli.

En cuanto a la escritura, mis muchos viajes y proyectos en cine la traen un poco postergada, pero estoy terminando una obra nueva para Italia (“Spam”, que dirigirá a comienzos del 2013) y otra muy breve para un teatro en Munich que será montada por un fantástico autor amigo: Marius von Mayenburg. Son meses de mucho trabajo pero disfruto de cada uno de estos proyectos.

Rafael Spregelburd

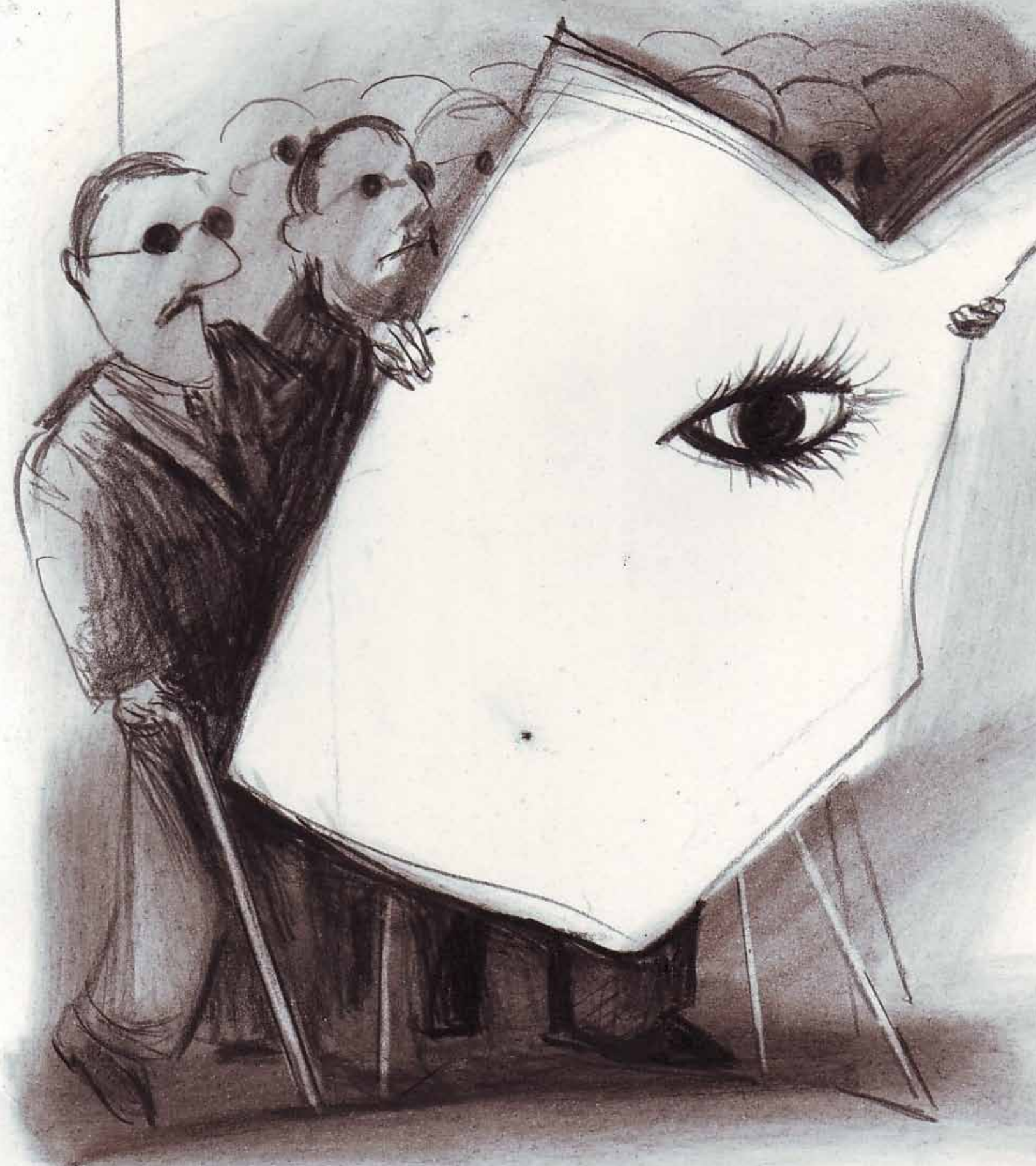
En sus inicios se forma como actor de la mano de Mauricio Kartun y Ricardo Bartis, entre otros, mientras incursiona en la dramaturgia. A los 25 años comienza a dirigir sus propias obras teatrales y las adaptaciones que lleva a cabo sobre piezas de grandes autores: Harold Pinter, Wallace Shawn o Sarah Kane. Muy pronto abandona sus estudios de Artes combinadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA para dedicarse al teatro.

Ha sido profesor de dramaturgia y actuación en varias provincias argentinas y en otros 20 países. Es autor de alrededor de 30 obras teatrales, las cuales han sido traducidas al inglés, francés, portugués, alemán, checo, griego, ruso, catalán, eslovaco y neerlandés.

Ha integrado el elenco de un número considerable de películas y asumido el rol protagónico en varias de ellas: “El hombre de al lado”, “Agua y sal”, “La Ronda”, “Dígame”, “Cornelia frente al espejo”.

Más allá de esta breve reseña, importa destacar que estamos frente a un artista con una sólida formación intelectual, comprometido con la realidad, su tiempo y el arte sin necesidad de caer en el facilismo. Estas aptitudes lo convierten en un referente de creatividad, de adopción de criterios universalistas, de apelación a lugares incómodos que llaman a la reflexión; tan prolífico como versátil, portador de una ética donde la palabra oral o escrita hace conjugar el conocimiento con el arte y da cuenta de una incesante búsqueda. En cada texto o en cada representación, Spregelburd nos presenta un espejo donde encontrar una inquietud (o no) pero siempre sin preconcepciones ni justificaciones. Como tantas personas, conocí a Rafael a través de sus textos. Inmediatamente indagué acerca de sus representaciones y frecuenté entonces al director.

Sin duda, es un hombre muy ocupado, al frente de una hermosa familia a la que se ha incorporado el pequeño Antón hace apenas dos meses. Se podría suponer que el acceso a su persona resulta una empresa difícil. Sin embargo, cuando le expliqué que se trataba de una nota para una revista cultural de nuestra universidad, accedió sin vacilar a este reportaje en medio de sus muchas actividades que incluyeron un viaje a París.



LECTORES CIEGOS MIRAN LA NACIÓN A TRA



AVES DE un MATUTINO.

EL TEXTO COMO REVELACIÓN DE LOS MODOS DE SER

UNA APROXIMACIÓN A LA TEORÍA DE LA INTERPRETACIÓN DE PAUL RICOEUR

por Mariana Cuñarro

Introducción

Los cuatro ensayos que componen la obra *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido* de Paul Ricoeur presentan las reflexiones desarrolladas por el filósofo y crítico literario francés acerca de la interpretación y del trabajo de la hermenéutica durante la segunda parte de siglo XX.

El interés en esta obra radica en el enfoque que el mismo Ricoeur asigna a su trabajo sobre la interpretación, es decir, la incorporación del concepto de discurso entendido como una dialéctica del acontecimiento y el sentido, además del reconocimiento de los aportes de la lingüística moderna a los estudios del discurso.

En este sentido, resulta destacable el recorrido que Ricoeur transita, a través de estos ensayos, con el objeto de defender la idea de que el discurso no transmite la experiencia del hablante sino más bien, su significación. A su vez, el trabajo con el sentido lo lleva a conectar con otra de sus reflexiones: la metáfora, entendida como la capacidad que tiene un mensaje para multiplicar significado.

Por último, si bien su teoría de la interpretación está vinculada a la recepción de textos literarios y, enmarcada en la hermenéutica, dialoga con disciplinas semiológicas y exegéticas. Esto nos permite aceptar que su aporte no se agota en el análisis propuesto sino que el hecho de considerar, por un lado, los fenómenos a ser interpretados (los textos) y por otro, la experiencia de la lectura, harían posible extender esta teoría a otros ámbitos textuales en los que se manifiesta el conocimiento, sobre todo si abogamos a la idea de que el texto brinda al sujeto un poder revelador de nuevos modos de ser.

El lenguaje como discurso: La dialéctica entre el aconte-

cimiento y el sentido

En el primer ensayo, Ricoeur parte de la importancia de los estudios de la lingüística moderna para poder entender al lenguaje como discurso. De este modo señala, un problema que viene de antaño: la pretensión que tiene el lenguaje de ser el portador de la verdad desde el momento en que a un nombre se lo enlaza con un verbo, es decir desde que hay predicación. La pregunta aquí es si el sentido es unívoco y si ese sentido proviene de la unión de las palabras de ese discurso.

Bien observa Ricoeur que la separación del lenguaje en dos partes según la concepción del estructuralismo, *langue* y *parole*, ha podido empañar los esfuerzos por determinar la interpretación de texto puesto que los estudios lingüísticos estructuralistas han desdeñado el estudio de la lengua en uso aduciendo que no era un fenómeno sistematizable, es decir, analizable objetivamente en términos positivistas.

La *parole* o el uso de la lengua, o del código, puede ser estudiada, dice Ricoeur, aunque pareciera haber sido confinada por el estructuralismo. Quizás sean otras ciencias las que se ocupen de ello. Así, menciona a la acústica, la sociología o la fisiología como ejemplos. Considera pues que el habla, es decir, el ámbito donde se desarrolla el discurso, es el lugar para el cual propone su teoría sobre la interpretación. En resumidas cuentas, manifiesta su interés por hacer reaparecer el lenguaje como discurso y no ya "como un sistema autosuficiente de relaciones internas"(p. 20), según la sugerencia saussureana.

Resulta interesante esta observación del autor. Sobre todo si tenemos en cuenta su contexto sociohistórico: el auge del estructuralismo presentado como teoría capaz de descifrar las categorías del mundo. Él mismo señala los trabajos de Lévi-Strauss sobre el mito en la an-



tropología y la propuesta de Propp en torno los cuentos folklóricos en los estudios literarios. Frente a esto Ricoeur propone que el concepto de discurso es algo más que el concepto de *parole*; en el sentido de que éste se presenta como un residual de la *langue*. Y para asignarle al discurso un lugar preponderante y significativo para el avance de sus reflexiones, se vale de los aportes que los filósofos del lenguaje anglosajones ha hecho con la teoría de los actos de habla. Asimismo, tendrá en cuenta las investigaciones en el campo de la semántica, interesada por el concepto de significado (o sentido). La Teoría de los actos de habla, formulada en principio por John Austin, toma el concepto de sentido y lo separa en lo que el interlocutor refiere o lo que intenta decir, y lo que la oración significa. No vamos a ocuparnos aquí de detallar esta teoría pero sí mencionaremos que a Ricoeur estos aportes le resultaron atractivos para enriquecer su pensamiento. En primer lugar, el hecho de justificar cómo es que al momento de usar la lengua se realiza un acto; en otras palabras el “hacer” de lo “dicho”. Luego, la idea de que cada “acto de habla” dice algo, hace algo al decir y produce efectos al decirlo. Ricoeur rescata de esta teoría el hecho de que “1) describe el discurso directamente y no como residuo del lenguaje; 2) describe una estructura de discurso y no solamente un acontecimiento irracional y 3) subordina la función de código a la operación conectiva de la comunicación.” (p. 29).

Para Ricoeur “discurso es el acontecimiento del lenguaje” (p. 23). Considerar la idea de acontecimiento es no desestimar la dimensión temporal. El acontecimiento es acción y como tal se desarrolla en un tiempo y en un espacio. Dice Ricoeur:

“Si bien es cierto que sólo el mensaje tiene una existencia temporal, una existencia en duración y sucesión, donde el aspecto sincrónico del código pone al sistema fuera del tiempo sucesivo, entonces la existencia temporal del mensaje da testimonio de la realidad de éste. De hecho, el sistema no existe. Tiene solamente existencia virtual. Solamente el mensaje le confiere realidad al lenguaje, y el discurso da fundamento a la existencia misma del lenguaje, puesto que sólo los actos del discurso discretos ya cada vez únicos actualizan el código”. (p. 23).

Por otra parte, destaca que no debemos quedarnos con este carácter transitorio del acto del discurso sino que lo importante es que lo que llamamos contenido proposicional sea aquello que pueda ser indetificado y reidentificado. Es partir de esta observación que el discurso como acontecimiento entrará en relación dialéctica con el sentido o significado. De modo que esta dialéctica constituye una de los cimientos de la teoría de la interpretación que pretende construir. La noción de discurso que compone es aquella que lo considera ya un acontecimiento ya una proposición (función predicativa e identificación); una abstracción dependiente “de una totalidad concreta integrada por la unidad dialéctica entre acontecimiento y el significado de la oración” (p. 25). De manera tal que el discurso se actualiza como acontecimiento y, en consecuencia es comprendido como sentido. El objetivo, pues, de la teoría que formula no es comprender el acontecimiento (puesto que es transitorio) sino comprender el sentido de ese acontecimiento (o discurso). En consecuencia,

si el discurso se actualiza como acontecimiento, es posible la comprensión de su sentido.

Ahora bien, este axioma que presenta Ricoeur para la comprensión del sentido, creemos que sería válido extender esta idea a otros discursos que no fueran únicamente los del campo literario y los de la crítica literaria. Discursos que también se actualizan como acontecimiento y por ende, llevarán un sentido. En cada emisión de discurso, como bien señala Ricoeur, “algo es transferido de una esfera de vida a otra” (p. 30) y ese algo no es más que el significado de la experiencia vivida. Este trabajo podría, quizás, ser un ejemplo de cómo significa la experiencia de lectura del trabajo de Ricoeur en quien escribe esto. Parafrasando a Ricoeur, este caso, en tanto ejemplo del discurso como dialéctica entre acontecimiento y sentido, puede ser entendido como lenguaje en proceso a partir del cual *la experiencia privada se hace pública*.

Por último, en este primer ensayo Ricoeur hace referencia a superar el proceder de la hermenéutica del siglo XIX de Schleiermacher y Dilthey que identificaba la interpretación con la categoría de comprensión definida como el reconocimiento de la intención del autor por parte de sus destinatarios en la situación original del discurso. Entendida de esa manera la hermenéutica solo es capaz de desentrañar la comprensión de una situación dialógica particular en la que alguien responde a alguien más. Ricoeur deja en claro que su propósito es liberar a la hermenéutica de sus prejuicios psicologizantes y existenciales; y cree que tomar el camino de entender que el discurso es una dialéctica entre sentido y acontecimiento le permitirá a la hermenéutica liberarse de la unilateralidad de un concepto no dialéctico del discurso. Esta posición, estimamos, permitiría superar el camino de la univocidad del sentido que atraviesa a los discursos de cualquier esfera de la vida social, correspondiéndose, como mostrará en los ensayos posteriores, con los estudios sobre metáfora y símbolo, y con los conceptos de explicación y comprensión.

Habla y escritura: el distanciamiento del acto

En este segundo ensayo, Ricoeur refiere a la relación entre la hermenéutica como interpretación de textos escritos y el problema de la escritura. Para trabajar con ello, enfocará su estudio en la transición del habla hacia la escritura, así como la cuestión del distanciamiento y el concepto de exterioridad. De esta manera, distingue el “acto de escribir” del “acto de hablar” y menciona cómo el sentido del lenguaje se separa del acontecimiento del habla.

El primer señalamiento que aparece en este ensayo es que la escritura tiene la capacidad de manifestar de

forma completa la separación entre el sentido y el acontecimiento. Así, en oposición al habla, la escritura es el lugar donde se hace explícita y obvia la dialéctica entre acontecimiento y sentido. De lo que se desprende que su teoría de la interpretación se aplica a los textos escritos puesto que, como asegura, “la escritura es la manifestación íntegra del discurso” (p. 38).

Una vez más se vale de los aportes de la lingüística moderna. En efecto, el esquema de la comunicación propuesto por Roman Jakobson del cual se derivan seis funciones del lenguaje, le servirá para dar cuenta de cómo cuando el discurso es puesto por escrito sufre ciertas alteraciones o modificaciones.

Así, fácil es observar que el cambio más evidente entre el discurso hablado y el escrito está dado en la relación entre el mensaje y el canal. El cambio de canal hace que el factor humano desaparezca. Lo que permite el nuevo canal es la fijación (el registro) y lo que se fija es el discurso. En esa fijación, sostiene Ricoeur, el acontecimiento del habla desaparece. Solo se fija “lo dicho” del habla, el acto locutivo en términos de la Teoría de los actos de habla. Los actos ilocutivo y perlocutivo tendrían menos posibilidades de ser fijados en un medio escrito. Es aquí, pues, según nuestro entender, donde la teoría de la interpretación propuesta entra en juego: en las posibilidades de mutación que sufrirá el par acontecimiento-sentido.

Una segunda observación, no menos atinada que realiza el autor, consiste en que no es posible entender la escritura simplemente como el pasaje del lenguaje hablado al escrito. Dado los siglos que la tecnología de la escritura acompaña a la humanidad, la escritura no es una mera fijación del habla. No se trata de un simple pasaje sino que en la mayor parte de los casos el pensamiento humano toma forma escrita sin la mediación del canal oral.

Otras transformación se producen en la relación entre el mensaje y el hablante, y entre el mensaje y el oyente. Evidentemente la relación habla-escucha no es igual a la relación escritura-lectura. En el discurso escrito la intención del autor y el sentido del texto ya no coinciden. Por un lado, lo que el autor quiso decir y por otro, lo que el texto dice. Acto locutivo y acto ilocutivo se presentan separados. Consecuentemente, lo que el texto significa cobra más importancia que lo que el autor quiso decir al momento de escribir. Esto demuestra que la autonomía del sentido del texto complejiza la dialéctica acontecimiento-sentido. Este sería el problema que se le presenta a la hermenéutica y que





Ricoeur intenta superar.

En términos de la relación mensaje oyente con el discurso escrito aparece la noción de un oyente universal, lector desconocido y potencial. Se crea un público. El texto es el que lo crea gracias a su autonomía semántica. De manera que el sentido del texto permitiría la multiplicidad de lectores y por lo tanto, de interpretaciones. Así Ricoeur demuestra, una vez más, la pertinencia de la dialéctica entre el acontecimiento y el sentido del texto.

En la relación mensaje-código, Ricoeur introduce el trabajo con los géneros en tanto mecanismos clasificatorios. Estos mecanismos generativos constituirían reglas técnicas que presidirían la producción de textos pero, entendemos pues, también su interpretación.

En cuanto a la relación mensaje-referencia, Ricoeur sostiene que introduce otra "dialéctica de segundo orden donde el 'querer decir' en sí, como 'significado' inmanente, se externaliza como referencia trascendente" (p. 47). El problema que se estaría presentado con la escritura es que los marcos de referencialidad pueden llegar a no ser compartidos por hablante oyente (escritor-lector). Motivo por la cual, una vez más, según el autor, la dialéctica acontecimiento-sentido se pone de manifiesto. Creemos, no obstante, que el problema de la referencialidad podría estar presente también en una comunicación cara a cara, la cosa referida no necesariamente forma parte de una situación común entre el hablante y el oyente, basta pensar en una situación de clase presencial en la que el docente como hablante presenta cuestiones desconocidas al alumno en tanto oyente.

A partir de la escritura, señala el autor, el hombre ha extendido su mundo de referencia puesto que el texto al romper con la referencia situacional libera los límites de referencialidad. El ejemplo que propone es el de los relatos ficcionales en el que el texto recrea una red espacio-temporal propia. Esta posibilidad de ampliar los límites referenciales que posee la escritura permite extender el horizonte humano y su proyección en el mundo.

Por otra parte, el problema de la escritura es un problema para la hermenéutica en la medida en que se tiene en cuenta la lectura. Allí, dice Ricoeur, surge una

nueva dialéctica que es la del distanciamiento y la apropiación. Apropiarse es hacer propio lo ajeno, "lo extraño". El distanciamiento puede ser comprendido como la necesidad por superar la separación cultural puesto que la distancia no es solo espacial y temporal. La interpretación se convierte, entonces, en un intento por hacer productivos la separación y el distanciamiento.

La metáfora y el símbolo: el excedente de sentido

En el tercer ensayo de esta obra, el autor se ocupa del problema de la significación, más específicamente, el del excedente de sentido característico de las obras literarias. Intenta dar cuenta que ese excedente de sentido no tiene solamente un valor emotivo. Para ello se ocupará de analizar la metáfora y el símbolo. Lo que a Ricoeur le interesa es poder extender la cuestión del sentido metafórico al campo de la semántica de modo que una teoría de la significación tenga mayor alcance.

Con la intención de hacer uso del estudio de la metáfora y el símbolo, Ricoeur pretende tomar distancia de la posición positivista que distingue sentido explícito de sentido implícito en correlato con la oposición lenguaje cognoscitivo y lenguaje emotivo (también, denotación y connotación). Este enfoque lleva a oponer la obra literaria al discurso científico. De manera tal que el lenguaje científico posee un sentido explícito puesto que su lenguaje es cognoscitivo. Este pensamiento forma parte de entender a la ciencia como objetiva, unívoca y lineal.

La observación de la metáfora y su excedente de sentido realizada por Ricoeur, resulta un elemento clave para completar el trabajo con la dialéctica entre acontecimiento y sentido, base de su teoría de la interpretación. Sobre todo si hay pretensión de extenderla más allá del ámbito literario. Parte de entender, como los antiguos retóricos, que la metáfora resulta una herramienta muy útil para poder transmitir conocimiento puesto que "tenemos más ideas que palabras para expresarlas" (p. 61). Es entonces que no nos queda más remedio que ampliar las significaciones de las palabras más allá de su sentido cotidiano. También considera que la metáfora atañe al sentido de la oración más que al de la palabra y que, por lo tanto, es un fenómeno predicativo. Por otra parte, más que una sustitución de significado, habría una tensión en la interpretación entre los dos significados de la palabra: el literal y el metafórico. De manera tal que la metáfora existe dentro y a través de la interpretación. Esta idea es lo que trata Ricoeur en *La metáfora viva*¹ y que aquí traslada.

Ahora bien, el discurso de la ciencia, como el literario y el religioso, se vale de metáforas al transmitir conocimiento. A esto hay que agregar que, si considera-

mos las metáforas vivas y no una simple sustitución de sentido, se vuelve complicado el trabajo de la traducción de una metáfora. Esta observación le sirve para dar cuenta del problema de la interpretación. Podríamos preguntarnos ¿qué le sucede a un texto cuando la metáfora no es interpretada por el lector del modo en que lo ha hecho el autor? ¿y si no se capta la presencia de una metáfora? ¿se perdería el poder explicativo del texto?

Lo cierto es que acertadamente Ricoeur afirma que la metáfora no es mero adorno del discurso como la consideraban los retóricos de la Antigüedad. Se trata de



un fenómeno lingüístico de la que nos valemos para presentar nueva información. En definitiva, la metáfora nos muestra algo nuevo de la realidad.

En relación a los símbolos y al hecho de entenderlos como un fenómeno de dos dimensiones, una lingüístico y otro no lingüístico, Ricoeur los trata bajo la teoría de la metáfora puesto que considera que ésta es el camino para mostrar la relación entre el símbolo y el lenguaje. Dice Ricoeur: “la significación simbólica está constituida de tal forma que sólo podemos lograr la significación secundaria por medio de la significación primaria, en donde está el único medio de acceso al excedente de sentido.” (p. 69).

Para el autor, la experiencia simbólica necesita de la metáfora, del trabajo de sentido que ésta proporciona gracias a su red organizacional y sus niveles jerárquicos de sentido. De esto se desprende que los sistemas simbólicos constituyen una reserva de sentido. Prueba de ello es cómo en la historia de las palabras y de la cultura, el lenguaje es la capa superficial de la experiencia simbólica, que es la capa más profunda; a esta última sólo se accede a partir de formarse y articularse en el nivel lingüístico y literario.

Asimismo, si en la interpretación de la metáfora existe una tensión, entonces es posible entender que la concepción de la realidad también es tensa. La tensión no es solo en las palabras sino en la red que conforma la expresión metafórica.

Ricoeur concluye sobre la metáfora y el símbolo que, por un lado, hay más en la metáfora que en el símbolo puesto que la metáfora “trae al lenguaje la semántica implícita en el símbolo” (p. 82). El símbolo se aclara en la tensión de la expresión metafórica. Por otro lado, hay más en el símbolo que en la metáfora porque ésta es solo un procedimiento lingüístico mientras que el símbolo es un fenómeno de dos dimensiones, una faceta semántica que remite a una no semántica.

La explicación y la comprensión: el texto como mediador para constitución del yo

En el último ensayo de esta obra, Ricoeur se propone reflexionar, a la luz de su teoría, acerca de lo que es comprender un discurso escrito. Trabaja con la dialéctica de la explicación y la comprensión con el objetivo de proporcionar un análisis de la escritura que enriquezca su teoría de la interpretación.

En primer lugar, el autor hace una correlación entre el acto de escribir y el acto de leer. Sostiene que son actos contrapuestos y que, por lo tanto, la dialéctica que genera cada uno de estos actos será también una la contrapartida de la otra. Por un lado, la dialéctica del acontecimiento y del sentido, en el acto de escribir; y por otro la dialéctica de la comprensión y de la explicación en el acto de leer. Así, señala que “la comprensión es a la lectura lo que el acontecimiento del discurso es a la enunciación del discurso y que la explicación es a la lectura lo que la autonomía verbal y textual es al sentido objetivo del discurso” (p. 83). Este es el punto de partida de este último ensayo, de manera que la presentación de la dialéctica acontecimiento-sentido enunciada en el primer ensayo se completa en este último y cierra la teoría propuesta como un paso más en la hermenéutica superando a los trabajos hermenéuticos del romanticismo.

En términos generales, la explicación y la comprensión se invaden una a otra, sin embargo, Ricoeur marca una diferenciación: lo que hacemos en la explicación es desplegar proposiciones y sentidos, en cambio, en la comprensión nos ocupamos de entender la totalidad de una cadena de sentidos parciales en un acto de síntesis.

Para la hermenéutica, tradicionalmente, la explicación se desarrolla en el ámbito de las ciencias naturales mientras que el campo originario de la comprensión es el de las ciencias humanas puesto que estas últimas tie-



nen que ver con la mente de otros sujetos. Y esos sujetos son estudiados de manera indirecta, a partir de distintas formas de expresión y significatividad, tales como monumentos, documentos pero también otros signos como los fisionómicos, gestuales, orales o escritos. Ahora bien, Ricoeur recuerda que para la hermenéutica romántica en la explicación y la comprensión se oponen metodologías y esferas de la realidad. A su vez, la interpretación, no sería un tercer término que muestre la dialéctica entre explicación y comprensión. Más bien se la considera como un caso particular de comprensión, puesto que se trata de aquella comprensión que refiere a lo escrito.

Contrariamente, Ricoeur propone que si un discurso en tanto acontecimiento produce sentido, entonces la comprensión aparecerá al participar de la misma esfera de sentido. Por lo tanto, comprender será un proceso circular entre lo que quiere decir el hablante y la elocución. De esta manera, la aparente polaridad entre explicación y comprensión será, al decir del autor, una dialéctica mediatizada que nunca se cancela. La interpretación sería un proceso completo que engloba la explicación y la comprensión, es decir, una dinámica de la lectura interpretativa. Se trata de fases de un mismo proceso en el cual durante la primera etapa “la comprensión será una ingenua captación del sentido del texto en su totalidad [mientras que] en la segunda, la comprensión será un modo complejo de comprensión, al estar apoyada por procedimientos explicativos” (p. 88). En otras palabras, primero es una conjetura, luego una apropiación. Siguiendo este razonamiento, la explicación es el medio por el cual se pasa de un estadio de comprensión a otro.

Ricoeur, habla de una primera instancia de “conjetura” puesto que comprender no es solo repetir el acontecimiento sino generar uno nuevo. Entiende que es necesario hacer conjeturas sobre el sentido del texto porque lo que el autor se propuso está lejos de nuestro alcance. Es que el texto es plurívoco, es decir, posee una multiplicidad de entre la comprensión como conjetura y la explicación como validación.

Este desarrollo teórico lleva a mostrar que los procedimientos de validación se diferencian de esto puesto que una interpretación es probable de acuerdo a lo que conocemos pero no se equipara a mostrar algo como verdadero, que es lo que sucede en la validación. En otras palabras, se podrá decir que una interpretación es más probable que otra pero nunca que es verdadera. En tal caso, podrá sostenerse que una interpretación es más probable que otra.

Ricoeur asegura que: “siempre es posible discutir a favor o en contra de una interpretación, confrontar in-

terpretaciones, ser árbitro entre ellas y buscar un acuerdo, aun cuando este acuerdo permanezca más allá de nuestro alcance inmediato” (p. 91).

Creemos que compartir este pensamiento es fundamental actualmente en el discurso escolar y didáctico ya sea éste ejercido implícitamente o haciéndolo conciente, de manera que se pueda potenciar en las futuras generaciones la reflexión tanto de hechos pasados como de los sucesos actuales. En este sentido, compartimos la idea de que lo que hace el texto es hablar sobre un mundo posible y sobre un modo posible de manejarse dentro de él puesto que la comprensión, según el autor y este nuevo aporte a la hermenéutica, tiene poco que ver con el autor y su contexto, más bien crea una nueva forma de ser.

Conclusión

Hasta aquí nos hemos referido a los aportes realizados por el filósofo francés Paul Ricoeur a la hermenéutica.

Consideramos que su teoría sobre la Interpretación constituye no solo un quiebre con la hermenéutica romántica sino que, por sobre eso, revela el poder de significación de los textos. Asimismo, dado que la experiencia humana tiene un carácter lingüístico, el lenguaje ejerce una función mediadora puesto que los interlocutores desaparecen frente a las cosas dichas. Así, Ricoeur sostiene que lo que se comunica en la distancia es la “cosa del texto” y hacia allí dirige su trabajo.

Dicho esto, consecuentemente, si bien trabaja con la interpretación de obras literarias, entendemos su esfuerzo por extender el campo de aplicación, puesto que consideramos la idea de que la interpretación de los textos significa permitirle al sujeto lector la creación de conformarse en una nueva forma de ser en el mundo, entonces no solo resulta apropiada para la literatura por más que ésta fuera entendida tradicionalmente como el campo más propicio para desplegar la multiplicidad de interpretaciones.

Finalmente, importa decir que la potencialidad de sentido de un texto no invalida, a nuestro entender, el trabajo científico. Por el contrario, lo enriquece.

BIBLIOGRAFIA

- Ricoeur, Paul [1976] (2001) *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI. [Trad. Graciela Monges Nicolau].
- Ricoeur, Paul [1974] (2003) “La función hermenéutica del distanciamiento” en *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México. Fondo de cultura económica. [Trad. Pablo Corona].

Fotogalería OCNi



Tato Rembado

Estudió fotografía y cine en los años 70' en la Escuela de Cine de Avellaneda. Trabaja con la fotografía desde 1980 en toda clase de medios: revistas, diarios, editoriales de libros, agencias de noticias, agencias de publicidad, agencias de prensa, empresas de servicios, industrias, etc.

Actualmente da clases de fotografía en la Escuela Municipal de Medios Audiovisuales de Lomas de Zamora.

Pueden visitar su web: www.estudiorembado.com.ar



"La fotografía es para mí ante todo un proceso introspectivo. A través de ella me comunico, discuto, disfruto y me enojo ante todo conmigo, luego con el resto".





“La fotografía es, en general una actividad solitaria y muchas veces vanidosa: creo estar lejos de la vanidad”.





Problemáticas metodológicas en torno a un texto medieval:

el caso de Otas de Roma

Gabriela V. Soria
Gíselle C. Rodas

Introducción

La tarea de los editores de textos medievales comprende una amplia esfera de posibilidades que permite la adopción de criterios más o menos rigurosos para fijar un texto con fidelidad o, por el contrario, actuar con cierta libertad frente a algunas decisiones. Es bien sabido que las ediciones pueden asumir distintas modalidades que responden a las intenciones de quien edita y a las particularidades de la obra: facsimilares, paleográficas, críticas, modernizadas, modernas, escolares y unificadas son algunas de ellas.

La compleja labor que implica la tarea de editar no es desconocida para aquellos que se abocaron a realizar la edición del manuscrito h-l-13 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Se trata de un códice de principios del siglo XIV, compuesto por 152 folios que contiene nueve textos ficcionales: “De Santa Maria Madalena”, “De Santa Marta”, “La estoria de Santa Maria Egiçiaca”, “De Santa Cataljna”, “De vn cauallero Plaçadas que fue despues cristiano & ouo nonbre Eustaçio”, “La estoria del rey Gujllhelme”, “El cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma & de la infante Florençia su fija & del buen cauallero Esmero” (en adelante, *Otas de Roma*), “Vn muy fermoso cuento de una santa enperatris que ouo en Rroma & de su castidad” y “Vn noble cuento del enperador Carlos Maynes de Rroma & de la buena enperatriz Seuilla su mugier”. Cada uno de los editores de este códice debió sortear numerosos interrogantes que representan sólo algunas de las cuestiones medulares: ¿los relatos funcionan como una antología o son independientes?, ¿fueron reuni-

dos en un mismo códice por el azar o por una necesidad práctica?, ¿estaban destinados a la nobleza o al público en general?

Aunque no se registran numerosas ediciones modernas de este texto, las existentes representan modos diferenciados de abordaje. Entre ellas, la que realiza José Amador de los Ríos en su *Historia crítica de la literatura española* (1864; reedición facsimilar, Gredos 1969), la edición de Herbert Baird en su *Análisis lingüístico y filológico* de “Otas de Roma” (1976), la transcripción semi-paleográfica en microfichas del Manuscrito h-l-13 que incluye Thomas Spacarelli (1996) dentro de su *Text and Concordance of “El libro de los huéspedes”*, y las ediciones críticas realizadas por Carina Zubillaga –*Antología castellana de relatos medievales* (Ms. Esc. H-l-13)– y John Moore –*Libro de los huéspedes* (Escorial Ms. H-l-13)–, ambas aparecidas en el año 2008.

Desde 2006, el relato *Otas de Roma* (traducción castellana de la *Chanson de Florence de Rome*, de principios del siglo XIII) nos ha motivado a seguir algunas líneas de estudio y análisis, tales como el aspecto formular, el género, la construcción espacial y los personajes. El argumento de esta obra es el siguiente: a sus cien años, el rey Garsir de Constantinopla desea tomar por esposa a la joven Florencia de Roma, hija del rey Otas. Ante la negativa del monarca y de la misma Florencia, Garsir declara la guerra contra Roma. Es entonces que a las huestes de Otas se unen los caballeros Miles y Esmeré, hermanos que representan modelos opuestos: el primero es malo y codicioso; el segundo, bueno y virtuoso, condiciones



que fomentan la atracción de Florencia hacia este último y despiertan el espíritu traidor de Miles. En la segunda parte, la historia adquiere tintes maravillosos y hagiográficos, propicios para que la joven pueda sortear todo tipo de adversidades y se reúna, finalmente, con Esmeré.

En el presente artículo, nos proponemos analizar las mencionadas ediciones de *Otas de Roma* con la finalidad de reconocer los criterios adoptados por cada uno de los editores, los cuales señalarán horizontes de lectura y de recepción de la obra. Para establecer un análisis comparativo que dé cuenta del criterio de cada editor, hemos decidido seleccionar un fragmento del código: las líneas 5 a 44 del folio 50r, recorte que se ajusta al tipo de observaciones que nos proponemos demostrar. En dicho segmento, se representa el viaje que emprenden los cuarenta caballeros enviados por el emperador Garsir.

La transcripción paleográfica y la edición crítica

Enzo Franchini (2007: 70) entiende que el camino hacia una “edición ideal” sería aquél que se recorre respetando tres etapas: en primer lugar, la reproducción facsimilar, la cual sirve de respaldo a un paso posterior constituido por la transcripción paleográfica, y, por último, la edición crítica. La reproducción facsimilar (ya sea en soporte papel o electrónico) es una copia o reproducción precisa del documento original que sirve de apoyo y aval de la transcripción paleográfica. Para lograr este tipo de reproducción, lo habitual es emplear técnicas fotográficas y de serigrafía dado que permiten una imitación fiel de todos los matices. En tanto que, con la transcripción paleográfica, los lectores podrán comparar ésta con el código: tener una impresión visual de los hechos paleográficos, como en el caso de la escritura o de la disposición gráfica del espacio textual. Por ello, su objetivo fundamental es construir una primera fijación del texto que facilite la lectura con respecto al manuscrito, por lo cual resulta una herramienta de

trabajo imprescindible para el editor.

El Hispanic Seminary of Medieval Studies (HSMS) en *A Manual of Manuscript Transcription of the Dictionary of the Old Spanish Language* –preparado originalmente por David Mackenzie y revisado en su quinta edición por Ray Harris-Northall–, establece normas para la elaboración de una transcripción. Las pautas son conservadoras e intentan reproducir el texto de la forma más fiel posible, representando ciertos aspectos del formato de la página original y de la disposición del texto en ella, así como el respeto por la ortografía y la puntuación; se hace hincapié en la preservación de las contracciones, elisiones, apócope, y aféresis originales. El trabajo de Thomas Spaccarelli (1996) nos acerca a un modelo de transcripción semi-paleográfica en microfichas de todos los textos que integran el Manuscrito Escorialense, y al cual titula *El libro de los huéspedes*, pues considera que el código reúne obras cuya lectura/oralización estaba destinada, principalmente, a los peregrinos que iban camino a Santiago de Compostela.

Respecto al fragmento que hemos seleccionado de *Otas de Roma*, en la tarea de Spaccarelli se advierte su intervención en el empleo de ángulos que encierran el desarrollo de abreviaturas del copista (“cosa q<ue>le menest<e>r s<er>ian”), labor que debe relegarse a la edición crítica, como el de la modernización de ciertas letras, por ejemplo. Aunque lo de Spaccarelli no pueda considerarse cien por ciento paleográfico, respeta las normas establecidas por el HSMS, y muestra una tarea rigurosa al acatar la disposición del texto de la misma manera que se encuentra en el código, al igual que la separación o la unión de las palabras; sigue la puntuación del manuscrito, sin modificarla por una puntuación moderna; conserva la ortografía: la i larga (j), el signo tironiano (transcrito como &), las mayúsculas y las minúsculas; señala los folios y numera los versos o líneas del mismo modo que se dan en el manuscrito.

Dentro de las dificultades que conlleva la edi-

ción de un texto, aquellos que se han conservado en un solo manuscrito (*codex unicus*), como es el caso de *Otas de Roma*, son los que más obligan al editor a emplear su buen juicio en la toma de decisiones. Ante esta situación, la labor del crítico tiene dos instancias fundamentales por recorrer, según lo planteado por Germán Orduna respecto al caso del *Poema de Mío Cid*:

1) el exhaustivo análisis del soporte material: papel (pergamino), filigranas, la letra (grafías y ductus), la disposición de la escritura, correcciones manuales, manchas, raspaduras, formación y orden de los cuadernillos de copia (...), es decir, una minuciosa descripción textual, de la que surgirán algunos datos sobre la historia del texto; 2) una segunda instancia que es necesariamente contextual y en ella el crítico se lanza, en todas direcciones, en busca de los datos pertinentes a la explicación y justificación del contenido del texto (1997: 1-2).

Ante la presencia de un testimonio único, no es posible elaborar una edición crítica con variantes. Esto es lo que, en otras palabras, se denomina “edición crítica singular”, en la que el editor pretende llegar al ideal mejorando el único testimonio que conserva (Fradejas Rueda 1991: 47). La edición crítica debería proporcionar una versión accesible en cuanto a la lectura, que reconstruya el texto con un mínimo de intervenciones sobre el original, y que sirva como base para el análisis literario.

La crítica textual se cimienta en la necesidad de ofrecer el prototipo o arquetipo, el texto ideal, que se supone original del autor. En dicha tarea, el editor “puede intentar restituir el texto al acto de comunicación dado en la comunidad textual de origen y ofrecer un texto vivo y válido para la comunidad textual contemporánea” (Orduna 2000: 9). Esto implica, por lo tanto, la plena conciencia sobre la multiplicidad del texto y de sus cambios. Esta alteración o transmutación comienza desde que el texto sale de la mano del amanuense, clara señal, además, de la buena acogida y repercusión que tuvo en el público.

En tiempos pasados, las evidentes diferencias entre los testimonios de un mismo texto eran consideradas índices de corrupción, sin embargo, la valoración de las variantes presentes en los textos ya fue advertida por Ramón Menéndez Pidal (1953) en los estudios sobre romancero y en el concepto de que el texto sufre permanentes mutaciones. Se entiende por “variantes” de todos los testimonios manuscritos e impresos de una obra, aquellas diferencias que sólo pueden explicarse adecuadamente por el proceso histórico de la transmisión del texto. En los trabajos actuales, las variantes son estudiadas como

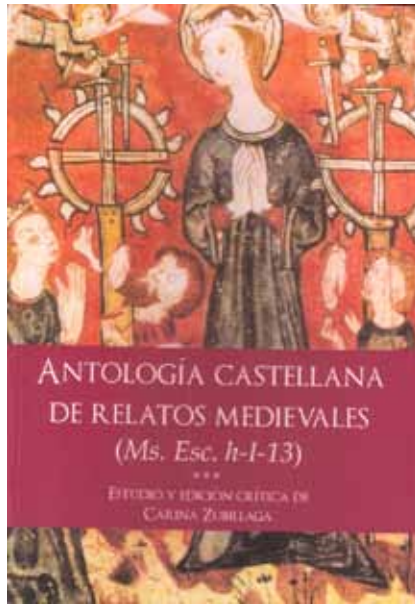
confiables reflejos del ámbito en el que circulaban y de cómo se leían. Por ejemplo, en trabajos previos (Rodas, Soria: 2008), hemos demostrado y analizado cómo se mantiene y varía el entramado formular en el que se apoya la oralidad de *Otas de Roma* y de su fuente francesa, la *Chanson de Florence*. El rastreo de dichas variantes sirvió para señalar la intención deliberada de guiar al auditorio, captar su atención, y también de adoctrinarlo.

En la práctica de una metodología ecdótica, tres son los elementos con los que el editor de textos medievales debe trabajar: los manuscritos, las variantes y los errores. De esta manera, cada texto literario se entiende de manera global, es decir, abarcando en su comprensión tanto el plano de la génesis como el de su transmisión. Se trata de entender al texto como fruto de una época y de un determinado horizonte de expectativas por parte del público receptor, pero al mismo tiempo, de un texto que se va acomodando a nuevos intereses en el proceso de su transmisión con las modificaciones lingüísticas y estilísticas necesarias para adaptarse a otra realidad. Durante el Medioevo, los textos estaban sometidos a los avatares de la copia manuscrita, por lo cual los errores de escritura, así como los de lectura e interpretación, eran habituales. Tratándose de un texto traducido, el editor debe considerar las posibles situaciones de error que pudieron amenazar una copia correcta o una buena lectura, es decir, errores ya existentes en el ejemplar de la obra original, errores cometidos por el mismo traductor o errores presentes en la tradición del texto traducido y que el copista reproduce (Cavallero 1988).

Para que la hipótesis de una edición crítica sea sólida, debe poder fundamentarse en la estrecha relación que sostienen los testimonios con la historia, en otras palabras, con su propio derrotero. Cada época hace su propia lectura de las obras que le brinda la tradición, y en toda recepción de un texto coexisten actualizaciones.

Ediciones modernas de *Otas de Roma*

Del relato que nos interesa, *Otas de Roma*, no existen otras versiones castellanas medievales conocidas, así como tampoco copias o impresos renacentistas. El texto se publica por primera vez en forma impresa cuando José Amador de los Ríos lo incluye en su *Historia crítica de la literatura española* (1864), impulsado por el afán decimonónico de estudiar el desarrollo de las letras castellanas en tanto representativas del espíritu nacional. En el quinto tomo, donde aparece *Otas de Roma*, el estudioso examina las ficciones caballerescas del siglo XIV en la Península Ibérica, a las cuales les atribuye un origen procedente de las



esferas política y social, concretamente, del modo de vida feudal. Ahora bien, Amador de los Ríos reúne *Otas de Roma* y otros textos similares, que mezclan la narrativa caballeresca con tradiciones religiosas, en un apartado especial de su libro titulado “Ilustraciones” ya que, en su conjunto, constituirían casos ejemplares de los primeros vestigios de la literatura caballeresca en España. Como vemos, el interés de este editor se centra, especialmente, en divulgar una obra hasta entonces desconocida pero valiosa, sin profundizar en cuestiones filológicas. Por esa misma razón, y en concordancia con los modos de edición de su época, el erudito omite referirse a los criterios generales adoptados en su trabajo como editor. De hecho, hay ciertos casos en los que su presentación de *Otas de Roma* carece de una coherencia sobre el juicio adoptado a la hora de editar. Para ejemplificar, podemos señalar el uso de los grafemas “u” y “v”, que en ciertas ocasiones aparecen transcritos tal como se leen en el manuscrito: “naue” (393), “cauallos” y “enbiaua” (394); pero otras veces se encuentran modernizados, por ejemplo, en “nave” y “avénoles” (394), que en el manuscrito aparecen como “naue” y “aueñoles”. Otro caso similar se observa en el empleo del grupo consonántico np del manuscrito, que sólo en algunas ocasiones se encuentra modernizado (“tiempo”, 394), sin ser lo recurrente (“enperador”, “conpañia”, 394).

Sumado a los casos señalados, Amador de los Ríos tampoco deja constancia de la modernización realizada sobre la puntuación, la acentuación y

otras grafías, tales como la i larga (j). Sin embargo, se debe dar un gran crédito a la labor de este estudioso en el sentido de que fue el primer editor moderno de *Otas de Roma*, quien trabajando con un codex unicus tuvo la gentil tarea de dar a conocer por primera vez un objeto valioso en tanto testimonio del desarrollo de las letras castellanas.

De modo opuesto a lo que veníamos señalando, los principios que rigen la edición crítica de Herbert Baird (1976), aparecida un siglo más tarde, responden exclusivamente a criterios lingüísticos y filológicos. En opinión de Baird, *Otas de Roma* presenta unos fenómenos lingüísticos que sería difícil encontrar en un texto escrito en castellano puro hacia el año 1400, pero posibles en dialecto leonés. En razón de ello, Baird sugiere que el manuscrito de *Otas de Roma* sería una copia de otro escrito en dialecto leonés, que se encuentra perdido, y que, a su vez, sería una traducción de la chanson francesa, Florence de Rome.

Baird expone los rasgos de leonesismos presentes en el manuscrito a través de un análisis minucioso centrado en la fonética, la morfología y la sintaxis de *Otas de Roma*. Dicho estudio se complementa con un glosario de palabras de tendencias leonesas o gallego-portuguesas. Como vemos, en su trabajo, Baird plantea un modo de lectura singular del manuscrito que corrobora la afirmación de que toda edición crítica es una “hipótesis de trabajo” (Contini 1986). Siguiendo ese orden de ideas, en nuestro fragmento, podemos señalar las siguientes cuestiones como propias de la perspectiva adoptada por Baird: a) El vocablo “xinglar” (P.16.32), que el investigador incluye en el léxico de procedencia leonesa y que en el glosario es definido como “navegar” (217); b) El empleo de verbos como “fezo” (P.16.28), “fezieron” (P.16.34-36, 17.1-4) y “avénoles” (P.16.32), en la tercera persona del pretérito, como conjugaciones de “facer” y “avenir”, que manifestarían un “fuerte carácter leonés” (144); y c) El vocablo “soumer”, definido como “bestia de carga” (212), que representaría un caso de diptongación gallega.

Siguiendo los principios de la metodología ecdótica, Baird es riguroso en la advertencia sobre los criterios adoptados para presentar el texto. En tal sentido, el filólogo informa a sus lectores que regulariza las mayúsculas y la grafía, manteniendo el respeto por la fonética del texto; moderniza la acentuación y deshace las abreviaturas, entre otras cuestiones.

Hasta la edición crítica de Baird, y exceptuando la transcripción semi-paleográfica de Spacarelli, *Otas de Roma* no había sido publicado en conjunto con el resto de los textos que integran el manuscrito escurialense h-I-13. Sin embargo, tal como anunciábamos en

nuestra introducción, en el año 2008 se publican dos ediciones críticas del código completo. Una de ellas es la que realiza Carina Zubillaga, *Antología castellana de relatos medievales* (Ms. Esc. H-I-13); la otra es la edición de John Moore, titulada *Libro de los huéspedes* (Escorial Ms. H-I-13). Si bien ambas ediciones apoyan la hipótesis formulada por Maier y Spacarelli (1982) acerca de la unidad temática que cohesiona los nueve relatos del código, esto es, el predominio de las mujeres; se observan significativas diferencias en cuanto a los criterios de edición y a las formulaciones sobre los receptores ideales del libro, tal como desarrollaremos a continuación.

La edición de Carina Zubillaga presenta un estudio crítico centrado en la idea de unidad del código. En la descripción del manuscrito, la editora señala que todos los relatos fueron copiados por una misma mano. Asimismo, sugiere que la unidad lingüística se debe a que todos ellos son traducciones del francés; en tanto que la cohesión temática se impone debido a la presencia de figuras femeninas ligadas al tema de la “prueba del héroe”. Zubillaga entiende que los cuentos del código tendrían como ámbito ideal de recepción la corte de la reina María de Molina, esto se observa, especialmente, en los tres últimos relatos, entre los que se encuentra *Otas de Roma*, ya que en ellos aparecen reinas perseguidas que, de modo similar a lo que ocurría con dicha soberana, deben enfrentar las falsas acusaciones contra ellas.

En cuanto a los criterios de edición, Zubillaga decide alejarse de la transcripción de tipo paleográfica. Así, opta por modernizar la puntuación, la acentuación y regularizar las grafías que carecen de valor fonológico. En tal sentido, los grafemas “u” y “v” con valor vocálico, se simplifican como “u” y se le atribuye valor consonántico a la “v”. Asimismo, la editora resuelve las abreviaturas sin dejar constancia y elimina las tildes cuando aparecen ociosamente, entre otras cuestiones. Sumado a todo ello, Zubillaga presenta un aparato crítico que contrasta la lectura del codex unicus con las sugerencias de los anteriores editores del manuscrito, que le resultaron útiles

para proponer soluciones en los lugares donde la lectura del mismo planteaba dificultades.

En el fragmento seleccionado, puede verse cómo Zubillaga deja constancia del trabajo de los editores de *Otas de Roma* que le precedieron. Allí es posible advertir una lógica filiación ecdótica más próxima a la labor de Baird que a la de Amador de los Ríos. En su trabajo, la editora da cuenta, por ejemplo, de posibles errores de lectura cometidos por este último, quien transcribe “Otreeunta” en lugar de “Otreeuta”, “mensaje” por “mesage” y “marauilla” en lugar de “marauilla”. Así también, advierte la omisión que hace Baird de dos líneas del código a causa de un salto por homoioteleuton:

Edición de Baird	Edición de Zubillaga
(...) ca todos los quarenta cavalleros yvan vestidos de paños ricos de seda. E levavan treinta cavallos al enperador, cubiertos de paño de seda, e palafrenes e mulas otrosy. E yvan muy apuesta mente los cavalleros de dos en dos a par (1976: 17).	(...) ca todos los quarenta cavalleros ivan vestidos de paños ricos de seda; e llevavan cavallos e armas frescas que reluzían al sol, e llevavan treinta cavallos al enperador, cubiertos de paños de seda, e palafrenes e mulas otrosy (2008: 143 [El subrayado es nuestro]).

El trabajo que realiza Zubillaga sobre el manuscrito se esfuerza por mantener la imparcialidad con respecto a trabajos anteriores, priorizando su propia labor crítica.

En cuanto a la edición de Moore, en el estudio crítico se desarrolla firmemente la línea que define el título dado a la publicación, *Libro de los huéspedes*, señalando la unidad y coherencia de todos los relatos allí incluidos a partir de las ideas de exilio, separaciones, reuniones y viajes que deben realizar los distintos personajes. Siguiendo los postulados de Spacarelli, que mencionábamos más arriba, Moore lee el código de acuerdo con el motivo del “huésped” que, centrado en la idea del viaje, remite a la peregrinación. En dichos términos, los receptores ideales del código serían aquellos viajeros que se aleccionan al mismo tiempo que buscan cierto solaz durante el camino a Santiago de Compostela.

En cuanto a los criterios de edición, Moore, al igual que Zubillaga, moderniza algunas cuestiones, por ejemplo, la puntuación y las mayúsculas. Sin embargo, en ciertos detalles, Moore se acerca más a una transcripción semi-paleográfica, por ejemplo, en lo que atañe a las abreviaturas, de las cuales deja constancia en su edición ya que las señala en itálicas (por



ejemplo, en “marjneros” y “tierra”, 118). Asimismo, a diferencia de Zubillaga, no moderniza la acentuación (por ejemplo, en “fazia”, “estio” o “ancoras”, p. 118) ni regulariza grafías, tal caso puede verse concretamente en que transcribe “u” y “v” con valor vocálico siguiendo la lección del manuscrito (por ejemplo, en “naue”, “leuauan” o “cauallos”, 118).

Otras consideraciones en torno a la edición de *Otas de Roma*

Los casos estudiados en el apartado precedente permiten observar que la adopción de los criterios metodológicos por cada editor forma parte de aquello que considera oportuno para su propósito. De esta manera, pudimos apreciar que las costumbres decimonónicas seguían una línea que ponía en primer plano la conciencia del propio editor de estar contribuyendo a una causa que estima nacional y la revisión de un pasado para el fortalecimiento de la identidad española; desde otro foco, la aplicación de postulados lingüísticos y filológicos señalan el interés del editor radicado en el estudio científico de la

lengua; o la elección de un estudio que privilegia el código, realizando un análisis crítico del trabajo de los editores que lo han precedido y proponiendo una lectura conforme a otras cuestiones, por ejemplo, la unidad lingüística o temática. Sin embargo, consideramos oportuno señalar que la tarea editorial no debería omitir que *Otas de Roma* es la traducción de un texto cuya fuente se encuentra en francés medieval. Si se tiene en cuenta que la versión hispana representa apenas tres cuartos del total de la *Chanson*, podemos preguntarnos, por ejemplo, si las numerosas reducciones a las que es sometido el texto castellano responden a la construcción de un auditorio particular que, entre otras cosas, podrían validar o refutar las diferentes hipótesis acerca del público ideal de dicha versión. Además, no debemos olvidar que el editor de este tipo de texto está obligado a consultar la fuente (o dar sabida cuenta de ello) en aquellos casos en los que la lectura del *codex unicus* genere ambigüedades, pues forma parte de su tarea enmendar aquellos lugares sospechosos y dar cuenta de la procedencia y razón de la enmienda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amador de los Ríos, José (ed.), 1864. “El cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma et de la infante Florençia su fija, et del buen cauallero Esmere”, *Historia crítica de la literatura española*, tomo V, Madrid: imprenta a cargo de José Fernández Cancela (reedición facsimilar, Madrid: Gredos, 1969), 391-468.
- Baird, Herbert L. (ed.), 1976. *Análisis lingüístico y filológico de Otas de Roma*, Madrid: R.A.E (Anejos del BRAE, 33).
- Cavallero, Pablo, 1988. “El concepto de ‘error’ y el criterio de enmienda”, *Incipit*, VIII, 73-79.
- Contini, Gianfranco, 1986. *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore.
- Fradejas Rueda, 1991. *Introducción a la edición de textos medievales castellanos*, Madrid: UNED.
- Franchini, Enzo, 2007. “Ay, Iherusalem: ediciones paleográficas y experimental”, *Incipit*, XXVII: 69-111.
- Mackenzie, David, 1997. *A Manual of Manuscript Transcription of the Dictionary of the Old Spanish Language*, revisado en su quinta edición por Ray Harris-Northall, Madison: HSMS.
- Maier, John y Thomas D. Spaccarelli, 1982. “MS. Escorialense h-I-13: Approaches to a Medieval Anthology”, *La corónica*, 11.1, 18-34.
- Menéndez Pidal, Ramón, 1953. *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe.
- Moore, John K. (Jr.) (ed.), 2008. *Libro de los huéspedes* (Escorial MS h.I.13): A Critical Edition, Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Orduna Germán, 1997. “La edición crítica y el *codex unicus*: el texto del Poema de Mio Cid”, *Incipit*, XVII: 1-46.
- , 2000. *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*, Kassel: Edition Reichenberger.
- Rodas, Giselle y Gabriela Soria, 2008. “Fórmulas y oralidad en la *Chanson de Florence* y su versión castellana *Otas de Roma*”. *Actas del III Congreso Internacional CELEHIS de literatura*, Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Edición digitalizada en CD (ISBN 978-987-544-282-5).
- Sánchez-Prieto Borja, Pedro, 2007. “Difusión vs. Transmisión en la historia de los textos medievales”, *Incipit*, XXVII: 187-230.
- Spaccarelli, Thomas D. (ed.), 1996. *Text and Concordance of “El libro de los huéspedes”*. Escorial MS h.I.13. Madison: HSMS.
- , 2006. “La ideología de la peregrinación”, *Revista de Filología Románica*, anejo IV, 119-127.
- Wallensköld, A. (ed.), 1907-1909. *Florence de Rome, Chanson d’aventure du premier quart du XIII siècle*, 2 vols. París: Firmin-Didot (SAFT).
- Zubillaga, Carina, 2005-2006. “Cómo editar una antología medieval: apuntes para la edición crítica del manuscrito escorialense h.I.13”, *Incipit*, XXV-XXVI: 625-639.
- Zubillaga, Carina (ed.), 2008. *Antología castellana de relatos medievales* (Ms. Esc. H-I-13). Buenos Aires: Incipit.



Ricardo Mollo

Entrevista

Por Martín Alejandro

DISCO ES CULTURA

La aplanadora del rock tiene como engranaje principal a uno de los guitarristas más potentes de la escena nacional. Ricardo Mollo es un compositor clave para entender la evolución de nuestra música popular. Su intervención en Sumo y posteriormente la creación del grupo Divididos deja por sentado lo antes dicho. La charla que tuvimos con él fue en el marco de su visita a la UNLZ; hemos realizado un recorte donde ponemos el acento en todo lo referido a los últimos días de Sumo y el comienzo de Divididos.

Esta es una pregunta que siempre te quisimos hacer. ¿Por qué tras la muerte de Luca Prodan no formaron una banda todos juntos: Germán Daffunchio, Superman Troglío, Diego Arnedo, Roberto Pettinato y vos? ¿Por qué se dividieron?

En ese momento Germán se fue a vivir a Córdoba, nosotros fuimos allá y nos juntamos todos en la casa de nuestro manager para hablar del tema y no se dio, es una lástima. Estoy seguro de que cada uno de los miembros de **Sumo** debe tener una versión diferente de los hechos. Yo recuerdo haber dicho: “sigamos tocando juntos pero cambiemos el nombre, porque yo no quiero largar con el nombre anterior, cargando la cruz de Jesús”; pero no hubo esa posibilidad. Superman era el que mantenía esa situación funcionado, era el que nos unía, pero luego se fue a España y Germán se instaló en Córdoba. Pasó el tiempo, todavía no habíamos armado nada con nadie, y de pronto un día me tocan el timbre, era Diego Arnedo que me dice: “¿Qué estás haciendo boludo?”. Yo le contesté: “Nada”. Nos quedamos hablando en la puerta cinco minutos y luego subimos. Al instante él tomó el

bajo y yo la guitarra y dejamos de hablar por horas, sólo tocábamos y tocábamos; porque esa es otra forma de comunicarnos. Ahí surgió **Divididos**. También te cuento que fue durísimo el contraste con la situación anterior, la vuelta a los escenarios no fue nada fácil. Sufrimos un poco la situación de ir a tocar a Cemento y en el primer show teníamos 400 personas y al segundo venían sólo 40 personas. Es como que venían a ver que el muerto (Luca) se había muerto y chau, se iban a su casa. Esa también fue una etapa difícil para nosotros.

¿Cómo fue el último tiempo de Luca?

Te voy a contar el último ensayo con **Sumo**, la prueba de sonido del show de Obras Sanitarias en 1987, uno de los últimos shows con Luca. En ese momento el Pelado (Luca) ya estaba un poco cansado, era un tipo que no tenía mucha respuesta física. Entonces estábamos probando sonido y él dice: *"ya está, no quiero probar más"*. En ese momento le digo que bueno, dejá, lo canto yo. Estábamos probando **Estallando desde el océano**, me acuerdo. Ahí ocurre algo tremendo para mí. Luca dice: *"a ver, dale, cantalo"*. Él comienza a caminar entre los músicos, después se instala a un costado, como era corto de vista yo veía que hacía fuerza para vernos a todos tocando. Se queda un rato mirando y lo veo hacer un gesto de aprobación, como diciendo: *"esto ya está, yo ya me puedo ir"*. Eso a mí me mató. (...) Después de veinte años de su muerte Diego me dice: *"viste Ricardo, Coquito llegó al algodón"*. Me lo dijo porque cruzamos a un adolescente con una remera con la cara de Luca. Esto es cómico, pero el recuerdo de aquella prueba de sonido es muy fuerte aún hoy para mí.

Recuerdo que en los shows de Sumo Luca lo trataba muy mal a Pettinato, lo presentaba dos veces o lo puteaba ¿Qué era lo que sucedía?

Mirá, te acordás de Titanes en el Ring, te acordás de ese árbitro tan malo que se llamaba J. Águila, era el malo en esa situación, porque siempre tiene que haber un personaje malo y uno bueno. En **Sumo** Roberto era el malo, y Coquito (Luca) era el bueno. Pettinato llegaba tarde a los shows, en realidad llegaba tarde porque vivía en Marcos Paz, llegaba tarde y de mal humor, nosotros estábamos tocando frente al público, y Luca, que para esto era un maldito, decía en el micrófono: *"Ahí viene ese hijo de puta que siempre llega tarde"*. Y todo el mundo le cantaba: *"hijo de puta, hijo de puta"*. Y de ahí quedó como el malo de la película, pero en realidad era todo parte del show y de la locura de Luca y de todos.

¿Cómo empezaron de nuevo con Divididos después de toda esta historia, Ricardo? ¿Se puede cambiar de banda y seguir como si nada?

La verdad, fue durísimo, desde el momento en que nos encontrábamos con Diego y no hablamos, porque como te dije, no hablamos, nos poníamos a tocar y

tocar que comenzó a surgir en ambos la necesidad de armar algo y volver a los escenarios. Con él (Diego), por suerte, como habíamos tenido una banda antes de que existiera **Sumo**, y por eso nos era fácil conectarnos, tocábamos con una batería electrónica y componíamos ahí, en casa. Luego vinieron los shows, donde, como te dije antes, ganábamos o perdíamos. El público se fue haciendo de a poco, de recital en recital y de disco en disco.

¿Qué pensás de los músicos académicos? ¿Es lo mismo el conservatorio que el profesor particular o estudiar solo?

Estudiar música es una herramienta que te permite llegar más rápido a algún lugar. El asunto es si contás con el talento para acompañarte a ese lugar. Yo tengo una prima que toca el piano y es sorda, no sorda porque no escucha, sorda porque no distingue una nota de otra; entonces un día, hace mucho, le digo: *"Teresa, porque no tocas el piano"*. Y ella me dice: *"ah, bueno, pero si me equivoco las notas yo no me doy cuenta"*. Se pone a tocar todo lo que le habían enseñado, pero de repente daba con la tecla y a veces le daba a la de al lado. O sea, el estudio es una posibilidad que se suma al talento del músico, que no es el caso de mi prima. En mi caso, como no estudié no conozco el Conservatorio, en realidad yo comencé a aprender solo a tocar la guitarra, rompía las tapas de los cassettes y las usaba como púa, tocaba todo para abajo como los negros bluseros, así fui sacando temas de los discos de vinilo. Cuando fui a estudiar música, el profesor me dice que la técnica de púa es para arriba y para abajo, yo ya estaba sonado. Entonces a mí la música me pasa del oído al corazón directo. Está muy bien estudiar, pero la improvisación genuina te la da la calle musical, y la técnica te la da el estudio. Poder mezclar estas dos escuelas es genial. Ahí no hay quien te pare.



Las imágenes hacen la Historia posible

Por Natalia C. Barrenha

Autobiografía de Nicolae Ceaucescu (The autobiography of Nicolae Ceaucescu), de Andrei Ujica. Alemania/Rumania, 2010. 180 minutos.





Videograms of a Revolution (1992)



Out of the present (1999)

En Rumania, la revolución fue transmitida. En diciembre de 1989, días antes del derrumbe del dictador Nicolae Ceaucescu, que comandaba el país desde 1965, manifestantes tomaron la televisión pública y asumieron su programación por 120 horas. En *Videograms of a Revolution* (1992), el cineasta rumano Andrei Ujica y el alemán Harun Farocki unen imágenes de esas transmisiones con vídeos amateurs que encuadraban el inicio de la ruina de Ceaucescu. *Videograms* es la primera parte de la trilogía sobre el fin del comunismo realizada por Ujica, a la cual se sigue *Out of the present* (1999) y *The autobiography of Nicolae Ceaucescu* (2010). En tiempos de la Primavera Árabe, redescubrir sus películas es fundamental para ver lo que se viene.

The autobiography, joya de la programación del 13avo BAFICI, empieza con una entrevista (que más parece un litigio) a Nicolae y su esposa, Elena. Faltaban pocos minutos para el fusilamiento de ambos; liquidados al estilo en que ellos mismos solían liquidar. Pero no interesó a Ujica el voyeurismo del asesinato, sino el largo

flashback que hubiera atrapado a Nicolae durante el juicio final. A partir de ahí, vemos desfilan la ascensión, gloria y caída del verdugo; una puesta en escena de sus memorias.

En esas tres horas seguimos Ceaucescu, inamovible estrella del partido comunista rumano, dueño de títulos honoris causa, invitado del Palacio de Buckingham, de Camp David, del Kremlin; homenajeado soberbiamente en China. En medio de la grandilocuencia de las actividades del líder que acompañamos, lo más impresionante son las recepciones a Ceaucescu en la Corea del Norte: ese rincón del mundo que desprecia nuestra avidez por imágenes. Las presentaciones a las que el líder rumano y Kim Il-Sung asistían en enormes estadios humillan cualquier apertura millonaria de olimpiada y hacen que Leni Riefenstahl pareciera Lisandro Alonso, tal su minimalismo comparado a lo que pasaba en esas ocasiones.

En *The autobiography*, Ujica utilizó solamente imágenes de archivo. Esas imágenes, producidas en una época en que el gobierno y los medios de comunicación eran lo mismo, están construidas para y desde el punto de vista del jefe de Estado, de forma de fabricar la imagen de esa persona - no existen imágenes de otros puntos de vista. Así que la única manera de contar la historia de un dictador a partir de imágenes ya existentes era hacer una película mediante su mirada. Ujica nos proporciona un nuevo abordaje del found footage, y cierra la trilogía con lujo al confirmar una vez más su tesis de que las imágenes hacen la Historia posible.



Andrei Ujica

Haz el amor y no la guerra

El significado del amor (Le nom de gens), de Michel Leclerc. Francia, 2010. 100 minutos.





Arthur Martin es uno de los 15 mil Arthur Martins que existen en Francia (nombre también de una longeva marca de cocinas ergonómicas, económicas y resistentes). Debido al nombre tan común, la fervorosa izquierdista Baya Benmahmoud piensa que él es un conservador, y desea traerlo para la izquierda aplicando un innovador método de conversión ideológica que ella practica hace algún tiempo: transar con sus enemigos. La tergiversación del tema de Mayo/1968 “Haz el amor y no la guerra” ha traído resultados fabulosos a la causa de Baya.

Partiendo del nombre de Arthur, accedemos al árbol genealógico de los protagonistas, en los cuales están presentes dos grandes tragedias que golpean la memoria colectiva francesa: La invasión nazi y la colonización de Argelia. En la tradicional familia de Arthur, secretos y silencios eran moneda corriente debido no solamente a las buenas costumbres y resguardo de la moral, sino por el misterioso origen de su madre, huérfana desde la Segunda Guerra. Baya, al contrario, bajo madre francesa (una militante radical izquierdista) y padre argelino (refugiado de la guerra de su tierra natal), fue criada en absoluta libertad, lo que configuraba un poco de abandono a través del *laissez faire* tan de moda entre 1970/1980. A partir de la biografía de esas familias podríamos trazar un retrato de la Francia de los últimos 50 años – y construir una historia sobre las obsesiones francesas, abordando asuntos polémicos hasta hoy en el país, como identidad, inmigración, racismo, antisemitismo...

Por medio de los relatos confesionales del comienzo, cuando los personajes se dirigen al espectador, Leclerc interpela directamente a los franceses sobre sus dilemas étnicos y políticos. La comicidad ameniza la corrección política, y de esa manera el cineasta sutilmente invita a la platea a incomodarse. Lógicas perversas y un enorme placer de la palabra están impregnados en un espectáculo de nombres, términos y definiciones, que podemos ver, por ejemplo, en la descripción de la familia de Arthur: “Este es mi padre, que trabajaba como un loco para que no faltara nada en casa, que no fuera la presencia de un padre, que trabajaba como un loco para que no faltara nada en casa”; o cuando Baya, abusada sexualmente en la infancia, admite que “en la adolescencia, no transaba con nadie para que no percibieran que yo tenía un problema con el sexo. Después, transaba con todo el mundo para que no percibieran que yo tenía un problema con el sexo”.

Le nom des gens (El nombre de las personas, en traducción libre) es una mezcla improbable de un panorama político con una comedia romántica que resulta de una confluencia estética y narrativa impar, proporcionando una de las experiencias más interesantes que el cine comercial francés produjo últimamente.



Michel Leclerc

Docentes amenazados

Por Héctor Cáceres
Psicopedagogo

¿Puede Internet ser una amenaza para los docentes?

La escuela no puede más que aceptar que Internet es parte de la cotidianidad de sus alumnos, los cuales son nativos digitales. Internet es un reflejo sustancial de la aldea digital; todo nativo considera esta base virtual tan natural como la vida misma.

La aceptación de este nuevo mundo digital no es total ni armónica. Algunos docentes buscan negociaciones y la admisión implica el desafío de sumarse. En cambio, otros caen en el enfrentamiento y la negación. Consideran que el mundo digital debe materializarse y encuentran en Internet la muestra concreta de una amenaza.

Concepción tradicionalista de la enseñanza

La escuela es la suma de una serie de prácticas humanas y sociales donde no todos los actores poseen la misma responsabilidad. Los roles, como en el caso de enseñar y aprender, establecen asimetrías. Quienes enseñan y quienes aprenden señalan también a aquellos que detentan el poder de instalar pautas para esas actividades. Los docentes, desde sus propuestas metodológicas, caracterizan el rol y las prácticas que los alumnos deben



llevar a cabo dentro de la escuela o el aula. Según Berger y Luckman (1979), la institucionalización se da por una tipificación recíproca de acciones habitualizadas por tipos de actores. Los procesos de institucionalización son consustanciales al hecho social.

Toda práctica docente remite a un fundamento psicológico sobre el aprendizaje y sobre el alumno. Son varias las concepciones teóricas que pueden enmarcarla; la más antigua, que alude al legado o deuda histórica de la escuela, es la tradicionalista, también

llamada "teoría de la instrucción". Kilpatrick la caracteriza como una instrucción para aprender de los libros, para asimilar palabras y pensamientos de otros; instrucción que se encuentra divorciada de la vida y está centrada en la información; la repetición y la memoria son los medios que el alumno utiliza para aprender. Dicha concepción se asienta psicológicamente en la teoría de la mente-depósito y la doctrina de las facultades. La idea básica es almacenar información y sus representantes se refieren a ésta como



infinitos e imposibles algoritmos matemáticos que para los jóvenes alumnos sólo existen en la mente de su profesor. A esto se suman las exposiciones orales frente a los compañeros donde el desafío apunta a la capacidad memorística, al recitado y a la superación de la vergüenza o burla de aquellos que saben que también deberán enfrentar ese momento. La evaluación, a su vez, es concebida como el medio para determinar la cantidad de “saber” incorporado y la capacidad de brindar la respuesta exacta o la palabra precisa. El examen implica, justamente, ser examinado por el profesor; sólo éste, como poseedor y transmisor del “conocimiento”, puede dar cuenta del grado de aprendizaje alcanzado por el alumno.

Al referirme a la escuela secundaria como bastión del modelo tradicionalista, de ninguna manera quiero caer en una generalización ni tampoco excluir otros niveles educativos. Son muchos los docentes e instituciones secundarias que pugnan por una enseñanza integral y que otorgan al alumno y a su formación un papel central dentro del hecho educativo, el cual es considerado único e irrepetible. Por otro lado, ningún nivel se aparta totalmente del modelo tradicionalista y en casi todos, éste goza de buena salud. Los docentes y las instituciones que pretenden aún hoy seguir manteniendo esta tendencia tradicionalista deben enfrentarse a un desafío impensado para la época en que la misma fue acuñada o gozó de máximo esplendor. Se trata de un reto vinculado a la generación de jóvenes alumnos que viven inmersos en el universo de Internet.

Si nos centramos en el aspecto nodal de la concepción tradicionalista, percibimos que sus prácticas, relaciones y roles están determinados por la información y en particular por la posesión de la misma. Más allá de que se hable de conocimiento, queda claro que al examinarlo se lo reduce a “información memorizada”. La mayor resistencia la ofrecen, desde el sentido común, estos jóvenes, nativos de

un mundo digital donde la información ha dejado de tener un valor en sí mismo para ser naturalmente construida y compartida. El pensamiento tradicionalista no tiene cabida en un mundo conformado e invadido por Internet. El docente, entonces, pierde argumentos para sostener su propuesta de clase o evaluación. Se trata de un sinsentido del que a su vez es consciente, pues él mismo está imbuido de ese mundo digital.

Un docente que pretende ofrecer una clase expositiva sobre la Revolución industrial “corre el riesgo” de que sus alumnos (por diversas vías) posean más información que él sobre el tema. Un profesor al que preocupa sólo el resultado de los algoritmos puede verse sorprendido por la velocidad con que sus alumnos lo han obtenido y por el cuestionamiento acerca de para qué aprender a resolverlos si se puede alcanzar este objetivo con la utilización de google. Asimismo, un docente resultadista y tradicionalista no conseguirá aportar ideas a ese cuestionamiento o contraargumentar. Quizás pueda únicamente referirse al ejercicio de ciertas facultades mentales que hemos mencionado anteriormente. Un docente que ha solicitado un trabajo monográfico respecto de un tema específico corre está expuesto a recibir una carpeta con cientos de hojas que ni siquiera fueron leídas por los alumnos y que tampoco serán leídas por él.

Sólo pueden sentirse amenazados por Internet los profesores inmersos en una concepción tradicionalista y enciclopédica de la enseñanza. Por el contrario, aquellos que parten de otros paradigmas podrán hallar en el mundo digital una fuente de recursos que habilita múltiples abordajes a los objetos de conocimiento, que se erige como una herramienta útil para su quehacer y el del alumno en el proceso de construcción cognitiva.

¿Qué ofrece Internet a la escuela?

Internet es indiscutiblemente una fuente de información con posibilidad



un conocimiento al cual se puede recurrir cuando sea necesario poniendo en marcha el mecanismo rememorativo. (Nosotros vamos a ser mucho más exigentes para referirnos a lo que consideramos conocimiento).

No podemos hablar en general, pero sí referirnos a uno de los bastiones de la concepción tradicionalista: la escuela secundaria. En este ámbito nos encontramos con planes organizados por materias que responden a disciplinas específicas y contenidos divorciados de la realidad, tal como esos

des nunca imaginadas. Podemos hallar desde teorías que explican el origen del universo hasta instrucciones acerca de cómo levantar una pared de ladrillos. Además esa versatilidad de datos suele estar reforzada, en la mayoría de los casos, por imágenes, videos, archivos de sonido, etc.

Desde hace más de una década Internet juega un papel significativo en la comunicación de las personas y a lo largo de su camino evolutivo ha traspasado barreras económicas, geográficas y temporales, convirtiéndose en un medio transformador de estructuras sociales, políticas, científicas y culturales (De Pablos: 2001).

Resulta casi imposible la tarea de cuantificar la información que ofrece Internet, pues la misma se encuentra en constante movimiento. Esto se refleja en un informe presentado por la Consultora Internacional IDC y el fabricante de sistemas de almacenamiento EMC: "La información digitalizada hasta el 2006 fue tres millones de veces superior a todos los libros escritos". Este fenómeno puede ser representado con 12 pilas de libros, cada una extendiéndose a 93 millones de millas desde la Tierra al Sol, datos que dejan fuera de discusión los aspectos cuantitativos del potencial de Internet.

Pasemos al tema de la accesibilidad que tiene que ver precisamente con la búsqueda y selección. La cantidad puede ser un problema a la hora de pensar el acceso, si estuviéramos hablando de información analógica, volcada en millones de libros. Pero contamos con herramientas que nos permiten seleccionar la información, sus formatos y calidad. Gran parte de los buscadores nos ofrecen la posibilidad de optar por imagen, texto, video y otros formatos y al mismo tiempo, discriminar entre publicaciones académicas, institucionales, periodísticas, blogs personales, libros y revistas digitales. A su vez, esta combinación de abundancia y versatilidad se ve enriquecida por un ahorro de tiempo (ya que no debemos trasladarnos a ningún lugar para obte-

ner toda esa información) y un mínimo costo económico.

La universalidad de la información ostenta un potencial que aún no ha mostrado todo su poder; obtener datos y conocimientos del lugar más inhóspito de la Tierra implica abrir la comunicación, colaboración e intercambio entre individuos enmarcados en contextos y subjetividades diferentes que poseen informaciones impensadas para el otro. Las barreras idiomáticas han dejado de existir ante la herramienta de los traductores automáticos o los medios de comunicación multimedia que ya no se centran sólo en la escritura.

Me gustaría finalizar con una cuestión que considero neurálgica: el aspecto cualitativo de los datos. Es importante resaltar que cuando hablamos de calidad no sólo nos estamos refiriendo a lo correcto o incorrecto de una determinada información. La calidad puede remitir también a la diversidad de intenciones que ese material posee respecto de sus destinatarios. Si busco información sobre el origen del universo, puedo encontrarme con un blog de alumnos de escuela secundaria que presentaron un trabajo a su profesor, o puedo hallar el artículo de una revista universitaria digital. Si pensamos en estos términos, podemos comenzar a definir criterios para evaluar la calidad. Un criterio a tener en cuenta sería el de la fuente o autor; otro podría ser el de discriminar en qué medida esa información cubre las necesidades de un usuario o de potenciales usuarios.

Respecto de la calidad y evaluación de los sitios web, nos encontramos con múltiples investigaciones al respecto: Esther Grassian (1995), Jan Alexander y Marsha Tate (1996), Susan Beck (1997) y Alastair Smith (1997), publican las primeras investigaciones en materia de evaluación de páginas en Internet. Otra generación de autores son Lluís Codina (2000), Joe Barker (2002), Sarah Burns (2002) José Antonio Merlo (2003), Margarita Lugo y Adriana Hernández (2004) y Gloria Gómez-Diago (2004).

En la actualidad estudiantes y académicos tienen a su alcance un universo de fuentes de información provenientes de la red. Pero si bien el desarrollo de las nuevas tecnologías ha permitido que Internet se ubique al alcance de todos, ha hecho también posible que se encuentre de todo (Merlo: 2003).

En este sentido y, respecto de la información en línea, surge la necesidad de llevar a cabo un proceso de evaluación que permita certificar y legitimar su calidad. Las llamadas "listas de cotejo" o "check list" que aparecen habitualmente en las páginas de algunas bibliotecas universitarias no son la única opción; existen cientos de empresas que ofrecen un servicio de "evaluación de páginas web" (Gómez-Diago: 2004).

En definitiva, podríamos aseverar que ninguna información es de por sí totalmente óptima o desechable, pero ya provenga de Internet o de otra fuente, debe ser abordada críticamente por un sujeto que la interroge desde significativas necesidades.

Bibliografía

- Contreras, D. J. *Enseñanza, curriculum y profesorado*. Ed. Akal Universitaria, Madrid, 1994.
- De Pablos, J. M. *La red es nuestra*. Ed. Paidós, Barcelona, 2001.
- Gómez, D. G. *Una perspectiva evaluadora de documentos web desde la Ciencia de la Comunicación. Razón y palabra*. Revista Especializada en Tópicos de Comunicación, 2004.
- Harris, R. *Evaluating Internet Research Sources*. University of Southern California, 1997.
- H. S. Working Group. *Criteria for Assessing the Quality on the Internet - Policy Paper*, 1999.
- Kilpatrick, W. *Filosofía de la educación*. Ed. Nova, 1957.
- Márquez, Ángel Diego. *Psicología y didáctica operatoria*. Ed. Humanitas, Buenos Aires, 1983.
- Ornelas Ley, A. M. *En búsqueda de la calidad de la información que se publica en Internet*, Revista Textos de la CiberSociedad, 2009.

PUBLICIDAD UNLZ

PUBLICIDAD UNLZ