



LITERATURA ARGENTINA

Apenas un par de siglos

Página 3



JOSÉ LEZAMA LIMA

Llamado del deseoso

Página 4


télam
AGENCIA NACIONAL
DE NOTICIAS

SLT

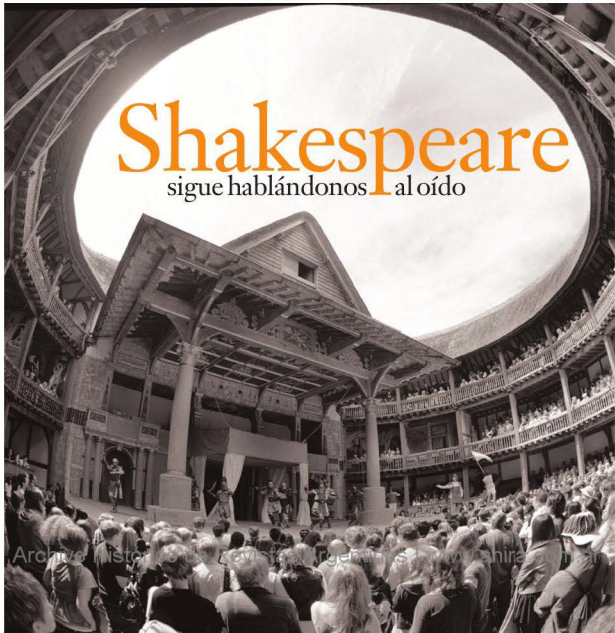
WWW.TELAM.COM.AR

SUPLEMENTO LITERARIO TÉLAM | REPORTE NACIONAL

AÑO 3 | NÚMERO 127 | JUEVES 8 DE MAYO DE 2014

Shakespeare

sigue hablándonos **L**al oído



REPRESENTACIÓN DE JULIO CÉSAR EN EL NUEVO TEATRO THE GLOBE EN LONDRES.

La Feria Internacional del Libro de Buenos Aires fue el escenario de un hito en la historia de la editorial de la Universidad de Buenos Aires, Eudeba, que presentó la primera parte de la colección "Los Libros son Nuestros", un rescate y homenaje a los títulos de ese sello que fueron quemados durante la última dictadura militar. "Reeditar estos libros es homenajearlos, reivindicarlos de ese

episodio trágico de la historia cultural argentina, porque Eudeba es un buen termómetro de la cultura del país", dijo Gonzalo Álvarez, presidente de la editorial, que acaba de relanzar *Manuel Ugarte I y II*, de Norberto Galasso; *Neocapitalismo y Comunicación de Masas*, de Heriberto Muroy y *Libre empresa o nacionalización de la industria de la carne*, de Rodolfo Puiggrós.



Shakespeare

sigue hablándonos al oído



OSVALDO QUIROGA

El mundo entero celebra los 450 años del nacimiento de Shakespeare. Porque el genial bardo es patrimonio de la humanidad. Poco importa, entonces, la exactitud de las fechas. Podemos afirmar que fue bautizado el 26 de abril de 1564 y que murió el 23 de abril de 1616. Pero esos no son más que datos fríos que nada dicen de su obra. Hoy las obras de Shakespeare se representan en todo el mundo y hasta podríamos coincidir con Borges cuando afirma: "Shakespeare es el menos inglés de todos los poetas de Inglaterra". La dificultad que han tenido muchos eruditos de la época isabelina para aceptar al autor de *Hamlet* es comprensible. Shakespeare desconcierta con sus giros bruscos, con sus tonos sublimes y groseros al mismo tiempo, con sus cambios de ritmo en cuestión de segundos y, sobre todo, con su descomunal comprensión de lo humano. No es casual que Harold Bloom haya titulado su libro *Shakespeare, la invención de lo humano*.

Hay The Globe, el teatro de Shakespeare, ha vuelto a funcionar. Fue reconstruido con los materiales de la época y está situado en el lugar donde estuvo el original. Un ejercicio apasionante es caminar desde el teatro hasta La Torre, el castillo más antiguo de Londres donde Shakespeare escribió varias de sus tragedias. El recorrido, que puede durar unos diez minutos a paso vivo, nos permite imaginar, sobre todo si es una noche húmeda, lo que habrá sentido Shakespeare al recibir el cuerpo material para sus obras. Porque si bien es cierto que hasta podríamos hablar de un Shakespeare argentino, dado que es tan intensa la productividad de sus textos que grandes directores y dramaturgos los han tomado como materia pri-



MACBETH. LA VERSIÓN QUE JAVIER DAULTE DIRIGIÓ EN EL TEATRO SAN MARTÍN, DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES.

ma para hablar de lo propio, nadie podría negar que las obras originales se gestaron en esa Inglaterra isabelina en la que la vida no valía la nada y, a la vez, se protegían las artes. Protección que tuvo altibajos, claro, porque fue una época tumultuosa en la que más de una vez se cerraron los teatros por considerarse inmorales y peligrosos.

Lo cierto es que Shakespeare nos sigue hablando y suele tener palabras que parecen destinadas directamente a cada uno de nosotros. El *Julio César*, por ejemplo, que montó Jaime Kogan durante la última dictadura militar habla de la tragedia que vivíamos los argentinos en esa época. Griselda Gambaro puso en escena *La trinidad* inspirada en el recuento que el Alfredo Alejo impuso su excepcional talento en *Hamlet* y en *Rey Lear*. Rubén Szuchmacher se animó a llevar su versión de *Enri-*

que IV nada menos que al teatro de Shakespeare en Londres, y Javier Daulte dirigió en el San Martín una versión moderna de *Macbeth*. Hay muchos más ejemplos, sin duda, pero no se trata aquí de repasar cada uno de estos valiosos desafíos teatrales, sino de afirmar, una vez más, parafraseando el título de un libro memorable del crítico polaco Jan Kott, que Shakespeare es nuestro contemporáneo.

Los irracionales celos de Leontes en *Cuento de invierno*, la angustia existencial de Hamlet en la obra homónima o la confusión de roles que viven las criaturas de *Sueño de una noche de verano* surgen tan reconocibles para el público moderno que cuesta imaginar que Shakespeare escribió en su época, más bien parece un creador que le habla al oído a distintas generaciones. Por eso nos estremecemos con Otelvo y sus celos hacia Desdémona y despreciamos los manejos del poder de Ricardo III, siempre preparado pa-

ra llevar el mal hasta las últimas consecuencias. En ese sentido Shakespeare es quien mejor ha comprendido el siglo XX. Y no porque haya estado para contarlo, sino porque tanto en el siglo pasado como el que acaba de comenzar, las guerras, las luchas por el poder y las miserias humanas han estado a la orden del día. Quizá la diferencia entre la época de Shakespeare y ésta radique en que antes las guerras eran de sangre y de espada, mientras que ahora se miran por televisión y apenas nos enteramos de los cuerpos despedazados de los que habla el genial bardo en sus textos.

Shakespeare escribió para el pueblo y para la corte, de ahí sus textos son diferentes y con tantos perséjicos. Pero lo más importante, y en lo que nunca fue superado, es en la teatralidad de sus textos. ¿Cómo no recordar la ex-

na en la que Ricardo III se lleva a la cama a Lady Ana después de seducirla frente al cadáver de su suegro y de haber asesinado a su marido? Son 42 réplicas de texto, 3 páginas del folio original, y lo que logra Shakespeare deja con la boca abierta a los espectadores y a los lectores. Aunque a esta altura conviene aclarar que Shakespeare no tiene nada que ver con la literatura: es puro teatro. Y para probarlo basta con recopilar escenas que al leerlas exigen el escenario, reclaman un espacio propio, alejado de la lectura, como si las palabras buscaran los cuerpos para encarnarlos.

Seguramente *Hamlet* es más conocido que Shakespeare y *Otelo* refleja el paradigma de la celotipía por encima de su autor. Pero hoy más en la Argentina se celebra todos los años una semana dedicada al dramaturgo isabelino organizada por Patricio Orozco en la que se encuentran nuevas miradas sobre antiguas obras. Roland Barthes se preguntaba: "¿No deberíamos retomar (que no es lo mismo que repetir) las antiguas imágenes para llenarlas de contenidos nuevos?". Lo que cambian son las formas con las que se abordan esas obras, las miradas y las puestas en escena. Pero todos sabemos que el amor de Romeo y Julieta es tan eterno como el deseo y que la vitalidad de Falstaff está a la orden del día en el mundo actual. Lo que desconocemos es cómo hizo ese dramaturgo, actor y empresario que fue Shakespeare para construir semejante obra. El talento desmedido para intuir lo que es teatral quizá nació de la necesidad de su compañía funcionaria. De hecho los textos que hoy leemos fueron corregidos por los actores de la época. Al leer a Shakespeare tenemos la sensación de que fue un teatro que se construyó sobre las tablas y de acuerdo a las circunstancias de la época. Si el público quería sangre ahí estaba la compañía de Shakespeare para ofrecerla. Lo que pertenece a la esfera de lo infelice es la matriz poética de sus textos. Hay momentos en los que se tiene la sensación de que el mundo se levanta a los pies del escenario y conversa con nosotros, como si no perteneciera al universo de la ficción. Es esa genialidad que hace que hoy, a 450 años de su nacimiento, Shakespeare siga acompañándonos en el camino de la vida.

"Todos mis libros tienen una recurrencia en la idea del escritor", dijo Rodrigo Fresán sobre su nueva novela, *La parte inventada* (Random House), una obra que explora, a partir de preguntas, obsesiones y referencias, las diversas formas de concebir la literatura. La trama comienza antes del nacimiento del personaje central, El Escritor, y se extiende hasta su desaparición, a través de episodios que van

reconstruyendo su propia historia: su infancia, sus lecturas, su formación y sus pensamientos que luego devienen en memorias para ser estudiadas por otros personajes. Con estilo dinámico y aliento clásico, Fresán despliega una historia que viaja en el tiempo para comprender las razones que llevan a un hombre a escribir su propia vida, a partir de un inmerso universo de referencias literarias.



Apenas un par de siglos



→ VICENTE BATTISTA

A la hora de hablar de narrativa española, sin mayor esfuerzo podríamos recordar hasta finales del 1200 para encontrarlos con el Infante Juan Manuel y los cincuenta cuentos que integran el *Libro del conde Lucanor*, si de allí avanzáramos hacia el 1500 tropezaríamos con *El Quijote*, y de ahí para adelante se multiplicarían los textos hasta llegar a este 2014 que recién comienza: un poco más de ocho siglos de narrativa. Algo parecido nos sucedería con Italia, Inglaterra y Francia: Boccaccio propuso sus cuentos de *El Decamerón* a mediados del 1300, los *Cuentos de Canterbury*, de Chaucer, corresponden a la misma época, y Rabelais publicó su *Gargantúa y Pantagruel* a mediados del 1500. Algo parecido nos sucedería a la hora de hablar del resto de Europa y de la totalidad de occidente: abarcan muchos siglos de literatura. Ante tan abultado bagaje, nosotros, que humildemente cumplimos 200 años de historia, ¿podemos hablar de literatura argentina? Tal vez suene presuntuoso, pero me atrevo a decir que estos escasos dos siglos bastaron para cimentar una escritura propia, con genuina identidad nacional. Voy a tomar cuatro textos claves que se gestaron a finales del siglo XIX, cuando aún no se habían cumplido los cincuenta años de la declaración de nuestra independencia. Esos textos son: *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, *El matadero*, de Esteban Echeverría, *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla y *Martin Fierro*, de José Hernández.

El matadero y *Facundo* se inscriben como piezas fundadoras de la narrativa argentina. *Facundo* fue publicado en 1845. *El matadero* en 1871, 20 años después de la muerte de Echeverría. Según se dice, Juan María Gutiérrez, su albacea testamentario, encontró los originales mezclados con otros escritos inéditos. ¿Por qué razón

Echeverría no publicó en su momento ese categórico relato? ¿Eí era un perseguido de Rosas (debería exiliarse en Montevideo) y ese texto no disimulara su tajante denuncia al gobierno que lo había llevado al exilio. Entre los diferentes argumentos que se escriben para explicar ese silencio elijo uno: *El matadero* es un texto de pura ficción y en aquellos días ese mero hecho ("las mentiras de la imaginación", había proclamado Sarmiento) le quitaba valor de denuncia. *Facundo*, por el contrario, se refiere a un personaje real quien, además, ofrece la notoria ventaja de haber muerto. Acaso adelantándose un siglo y lo que luego se conocerá por Non Fictio, Sarmiento publica un biográfico o, como se dice hoy, un relato político o novela o como quiera llamarsele. El insiste en que se trata de un texto testimonial, en una carta a Valentín Añi-

na, que se publicó como prólogo a la segunda edición de *Facundo*, señala que "los hechos están ahí consignados, clasificados, probados, documentados", y en ningún momento le otorga a su trabajo categoría de ficción. Por el contrario, *El matadero* cumple fielmente con todas las prerrogativas de la ficción. Algunos teóricos insisten en que es sólo el fragmento de un todo que, por otra parte, jamás se ha encontrado, y en base a esa propuesta le anulan la categoría de cuento. Conviene detenerse en este concepto. En mayo de 1842 Edgar Poe publicó en el *Graham's Magazine* un ensayo acerca de *Cuentos contados otra vez* de Nathaniel Hawthorne. En ese texto, Poe desarrolló las pautas que han servido al género moderno. *El matadero* cumple al pie de la letra con esas pautas, lo singular es que fue escrito en 1839; tres años antes de que Poe postulara sus teorías. Habrá que aceptar que esos supuestos, íntimamente ligados al romanticismo,

ya estaban en el aire; Poe se ocupó de exponerlos. Poe y Echeverría eran poetas románticos, existía una ligazón más allá del tiempo y las fronteras. *Facundo* ofrece diversas lecturas posibles: como una biografía de Quiroga o una autobiografía del propio Sarmiento, como un ensayo histórico, como un estudio sociológico o como un estudio antropológico, incluso se puede leer como un panfleto (algunas vez Sarmiento lo denominó de ese modo), pero por sobre todas las cosas se lee como una novela; tal vez porque la novela incorpora naturalmente los otros géneros. Se ignora qué proyectaba Echeverría cuando escribió *El matadero*, pero definitivamente se trata de un cuento. Valdo antes de que se conocieran la humillación y la muerte del joven unitario en manos de los matrifijos, apareció *Una excursión a los indios*

ranqueles y un año después *Martin Fierro*. El texto de Lucio V. Mansilla incorpora el lenguaje coloquial, un modo ajeno a la escritura de aquellos días, y muestra a través de los ojos del civilizado (Mansilla había vivido tres años en Europa) en qué condiciones subsistían los "bárbaros", no los cuestiona, intenta entenderlos e incluso protegerlos: "preferiré una barbarie a la corrupción". En un año toderías como esas se refugiaron Fierro y Cruz: van hacia la barbarie, perseguidos por la civilización. Ellos mismos son bárbaros. José Hernández, elegirá la voz del "bárbaro" para cantar o coartar esa desventura. La disyuntiva entre civilización y barbarie que había instaurado el civilizado, como *Facundo*, que confirmaría Echeverría en *El matadero*, a partir de los textos de Mansilla y de Hernández tenderá una nueva lectura que se iba a proyectar, naturalmente, en casi todos los títulos que conformarían la joven literatura argentina.



ILUSTRACIÓN DE CARLOS ALONSO PARA EL MATADERO, DE ESTEBAN ECHEVERRÍA.

Durante la 40ª edición de la Feria del Libro en Buenos Aires, se realizó la XII Jornada del Derecho de Autor en el mundo editorial, donde se abrió un debate que rechaza de plano la piratería, en tiempos donde el mundo digital gana terreno y las leyes actuales van quedando rezagadas. "Nos hallamos en un momento difícil porque todo el mundo está convencido que el derecho de autor es un bien de dominio público y que

podemos hacer uso sin reconocer el trabajo de escritores y editores, es lo mismo que el que fabrica una mesa, nadie pretende que sea gratis", dijo Ana María Cabanellas, presidenta de Cadra (Gestión Colectiva de Derechos de Autor). Si bien cada autor puede ceder sus contenidos a través de plataformas gratuitas y colectivas, Cabanellas resaltó que "todo el mundo quiere vivir de su trabajo".



CONTRATAPA

→ MARIO GOLOBOFF

Llamado del deseoso

José Lezama Lima construye, en poesía, una obra verbal con la única materia concreta de que dispone la literatura, es decir, el lenguaje, pero lo hace con una lengua muy particular, que es, y que a la vez no es, la que manejamos nosotros para la comunicación en español. O, por decirlo quizás más claramente, la lengua en que creemos transmitir contenidos y sentidos, y que llamamos, por una comodidad de las costumbres y por una incomodidad de espíritu, materna, lo cual nos crea, además, algunas dificultades secundarias.

Se trata, en el caso de la lengua poética de Lezama Lima, de una construcción lingüística libre; diría: libérrima, sólo sujeta a algunas reglas de encadenamiento sintáctico y gramatical y, sobre todo, sólo sujeta a la imaginación poética, la que se revela en el sonido, en la figura, en la imagen y en el encadenamiento envolvente que todo ello va tramando hasta el final. Por eso, la unidad lingüística menor que se lee en Lezama no es solamente la de la palabra, sino, muchas veces, la de los segmentos vocálicos que se separan de la palabra y urden por sí mismos una red de remineraciones y sonidos que van directamente al inconsciente auditivo o visual del lector, evocándole imágenes que no están en las palabras ni en las voces tradicionalmente usadas sino, tal vez, en la memoria de la lengua, de la especie. Y, por otra parte, la unidad lingüística no es tampoco la de la palabra (que conocemos, que reconocemos) sino la de una imagen verbal que trasciende de la palabra y urde, en un sinfín de deslizamientos y derivaciones, nuevos objetos, nuevas visiones del mundo, de los personajes, de los hechos, de las cosas.

Los lectores y hasta algunos críticos hablan de lo compleja, de lo oscuro y aún hermética que es esta poesía: porque quieren leerla y comprenderla como a la lengua de la comunicación, cuando se trata de intentar hacerlo a otros niveles de



JOSÉ LEZAMA LIMA. LENGUA POÉTICA DE UNA CONSTRUCCIÓN LINGÜÍSTICA LIBRE, SÓLO SUJETA A LA IMAGINACIÓN.

profundidad, implícitos a veces en la lengua de la comunicación, pero no siempre, y no siempre detectables o reconocibles. Por eso digo entre otras cosas en el "Prólogo" que se titula "José Lezama Lima: La poesía, una respiración", hablando de uno de sus libros, *Enamigo rumor* (1941), del que seleccionamos varios poemas, que "Conviene a la idea de rumor que tiene la cultura poética del siglo XX, e inclusive a la idea americana. Si es lo que está antes o después del lenguaje, lo no dicho, lo murmurado colectivamente, anónimo y popularmente, si es lo que está detrás, si corresponde a lo que Roland Barthes llamaba *bravissements de la langue* (susurro, murmullo) y a lo que durante mucho tiempo se tituló, en los originales, la novela del gran Raúl Páez *Pirama* (*Las garrapatas*), estamos hablando de un tipo de lenguaje que, quizás metalingüístico, tal vez no para la comunicación corriente sino para otro tipo de contacto humano. Si es todo eso, entonces, es,

quizás, la misma poesía".

Y escribo allí también: "Afirmo a su querida hermana Eloísa que Lezama Lima se había formado en el concepto de Goethe, según el cual la poesía es mejor cuanto más incommensurable es, y menos accesible al puro conocimiento racional; de ahí que su idea de que la poesía "es posible porque es imposible" rinde cuentas de esta estirpe, y de que "sólo lo difícil es estimulante". En efecto, para él, escribir poesía es luchar contra la resistencia del lenguaje. Que sería una manera de luchar contra el lenguaje mismo. En lo que tiene de más opaco, de más oscuro, de más impenetrable. En lo que va constituyéndolo como una materia-otra, que termina por deslazar, por destituir nuestra realidad y se incorpora al mundo como otra poderosa realidad. Es de este modo la poesía que el lector enfrenta como un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira".

Opuesta, resistente, diferente, hostil, enemiga, "enemigo rumor" (como se llama su libro de poemas de 1941): "No es lo que pasa y que sin voz resena / No es

lo que cae sin trampa y sin figura, / sino lo que cae atrás, a propia sombra. // El pecado sin culpa, eterna pena / que acompaña y deduce la amargura / de lo que cae, pero que nadie nombra" ("Invisible rumor. II").

Es siempre inesperado lo que Lezama va a decir en el verso siguiente o en la continuación del mismo; nunca es previsible, nunca es una leída armada o un lugar común, siempre la unión, el ensamblaje de elementos dispares de lenguaje, de significación que, asombrosamente, adhiere, aunque jamás pensamos que pudieran ir juntos. Muchas veces las palabras parecen entrar "sin sentido" en el texto, como si hubiesen sido elegidas al azar, solo por su sonido, entrar sin su sentido acostumbrado, sin su significación acostumbrada; y es lo que sucede, porque adquieren un nuevo sentido al estar en el texto, de un modo derivado, adquiere su sentido al consignarse. En este proceso de escritura, Lezama resiglosa, en lo poevismatista. Podríamos decir que el cubano tiene sus católicas y sus grandes mitos contruidos en el porvenir".

de pensarse si no es esto lo que han hecho todos los grandes poetas en el mundo, permite suponer que en niveles de profundidad distintos, por lo que quizás sea esta una buena manera de medir la importancia de su obra. Espero que aquí, en este libro, se lea un ejemplo máximo de esa grandezza. Se ve (se lee, se advierte, se intuye) que Lezama descubre tempranamente las opacidades del lenguaje, su materia dura, resistente, no permeable. Por ello, la poesía, para él, es una suerte de otra naturaleza, "sobrenaturalidad", dice Guillermo Sureda, y la imagen penetra en la naturaleza y la sustituye; así, frente al determinismo de lo real el hombre responde con el total arbitrio de la imagen". Y me permito agregar yo: naturaleza fragmentaria, plutónica, americana, en fin. También por eso "La imagen en Lezama no sólo regresa a su sentido inicial, sino que prolifera y se aleja cada vez más de ella" (Fina García Marruz).

Y, por otro lado, uno tiene, más que la impresión, la certeza de que (si no fuese dicho con este lugar común, sería mucho mejor) "La lengua no guarda secretos para él", que se desliza por ella como un dios (porque "puede tocarlo todo", "puede decirlo todo"), como una criatura que domina todos los matices, los entresijos, las duplicidades, las irreverencias, las ambigüedades de la lengua, de esta, nuestra lengua, española, americana. A la que conoce y maneja hasta la perfección, hasta la intimidad. Y es así como trabaja Lezama Lima sobre el suelo de la tradición, de la cultura, del idioma, con la idea de que se los estaba fundando. Son palabras de él: "Podríamos decir que la más firme tradición cubana es la tradición del texto. Podríamos decir que los pocos poetas en América se han decidido a entrar, con tanta violencia y decisión, como un zambudo presigioso, en lo poevismatista. Podríamos decir que el cubano tiene sus católicas y sus grandes mitos contruidos en el porvenir".