



La Pecera

Número 4- verano 2003

La poesía de Luis García Montero

J.M.Serrat.
Versos en la boca

Polémicas de la poesía argentina

Ensayos de Frank
O'Hara

J.C.Onetti. La parodia del
prócer, por R. Ferro

El Otro Lado
(Entrevistas). Rogelio Ramos Signes

Horror Vacui. Andrés Rivera

Relatos

Poesía inédita



Año 3 - N° 4 - verano 2003 precio del ejemplar \$10 (exterior :u\$s 5)

Editorial.

«El gran pindongo del Estado»
B.P.Galdós

De libros usados:

Estela Dos santos por L. Lukin

DOSSIER

La poesía de Luis García
Montero, por L Scarano
Antología de poemas
La ciudad escrita, por M.Ferrari

El Otro Lado (Entrevistas).
Rogelio Ramos Signes

Juegos de Computadora y Cine.
Blade Runner, por F.Scelzo

Relatos:

Los años que les quedan. L.Huebe
La luz que grita. M.González

Horror Vacui. Andrés Rivera
por Carlos Gazzera

Polémicas de la poesía argentina,
por O. Picardo

J.C.Onetti. La parodia del prócer,
por R. Ferro

Traducciones:

Lidijia Simkuté por P.Ascierto y
H.Piccoli.

Serie Robbery. Abel Robino
por M.Ferrari y O.Picardo

Ensayos de Frank O'Hara
por F. Iriarte

Margaret Edson. Premio Pulitzer
por M.Ponsowy

Los textos del Tango
por R.Mónaco

J.M.Serrat. Versos en la boca
por M. Romano

Poesía inédita:

Ricardo Herrera
Jorge A. Madrazo
Mario Sampaollesi
Gianni Siccardi

Estantería

(Reseñas de libros y revistas)

La Pecera

**Editor:**

Ricardo Martín

Director:

Osvaldo Picardo

Comité asesor:

Héctor Freire (Bs.As.), Marta Ferrari (Mar del Plata), Marcela Romano (Mar del Plata), Fernando Scelzo (Mar del Plata), Fernando Cermelo (Mar del Plata), Claudio Simiz (Moreno, Bs.As.), Santiago Sylvester (Bs.As.), Jorge Ariel Madrazo (Bs.As.); Liliana Lukin (Bs.As.), Pablo Francescuti (Madrid), Mercedes Roffé (New York), Abel Robino (París)

Comunicación e Imagen:

Gonzalo Bartha .

DISTRIBUYEN Y VENDEN la Revista y la Colección La Pecera:

GARCÍA CAMBEIRO,

Cochabamba 244, Bs As y el interior. e-mail:

cambeiro@latbook.com.ar**HERNÁNDEZ**Av. Corrientes 1436 - Capital. - e-mail: info@libreriahernandez.com**GANDHI**

Avda Corrientes 1551 - Capital

BIBLOS

Puán 378 - Capital

DEL ECO

Cabildo 1852 - Capital

NORTE

Avda Las Heras 2225 - Capital

CALIGARI

Bogotá 101 - Caballito

PUESTO DE LALO Nro 31
Rosario y Beauchef - Parque
Rivadavia**HOMO SAPIENS**

Rosario

VISOR

Madrid

LA PECERA recibe toda su correspondencia y giros en Catamarca 3002, c.p. 7600 Mar del Plata, Bs.As. Argentina. Se aceptan canjes con otras publicaciones, cartas a los autores y al director, e-mails, colaboraciones, poemas, cuentos, informaciones, sin que ello signifique la aceptación de los mismos ni compromiso de publicación. Enviar e-mail con asunto La Pecera a picardo@mdp.edu.ar

Condiciones de publicación:

Word, A4, espacio simple, justificado, Times 12, estilo normal, sin tabulaciones, ni espacios iniciales, sin notas al pie o al final (las notas deben adjuntarse en estilo normal de word, al final del trabajo), máx. 4 carillas aprox. La dirección no se responsabiliza por los artículos firmados. Y con el consejo de referato se reservan el derecho de publicación de los trabajos enviados por sus autores previo acuerdo y evaluación de sus contenidos.

ISSN en trámite

ãEditorial Martín, 2001

Queda expresamente prohibida la total o parcial reproducción por cualquier medio del contenido, sin autorización del Director o los Autores, según lo marca la ley.



Editorial. “El Gran Pindongo del Estado”.

Benito Pérez Galdós

“No eran las once de la mañana del día siguiente, día último del mes, por más señas, cuando Villaamil subía con trabajo la escalera encajonada del Ministerio [...] Y se internaron por luengo corredor, no muy claro, que primero doblaba hacia la derecha, después a la izquierda. A lo largo del pasadizo accidentado y misterioso, las figuras de Villaamil y de Argüelles habrían podido trocarse, por obra y gracia de hábil caricatura, en las de Dante y Virgilio buscando por senos recónditos la entrada o salida de los recintos infernales que visitaban. No era difícil hacer de don Ramón un burlesco Dante por lo escueto de la figura y por la amplia capa que lo envolvía; pero en lo tocante al poeta, había que sustituirle con Quevedo, parodiador de la *Divina Comedia*, si bien el bueno de Argüelles, más semejanza tenía con el *Alguacil Alguacilado* que con el gran vate que lo inventó. Ni Dante ni Quevedo soñaron, en sus fantásticos viajes, nada parecido al laberinto oficinesco, al campaneo discordante de los timbres que llaman desde todos los confines de la vasta mansión, al abrir y cerrar de mamparas y puertas, y al taconeo y carraspeo de los empleados que van a ocupar sus mesas colgando capa y hongo; nada comparable al mete y saca de papeles polvorosos, vasos de agua, paletadas de carbón, a la atmósfera tabacosa, a las órdenes dadas de pupitre a pupitre, y al tráfago y zumbido, de esas colmenas donde se labra el panal amargo de la Administración”.

(*Miau*, 1888)

“Sumaban entre todos tres mil, tres mil pagas de diversa cuantía, que el Estado lanzaba al tráfico devolviendo por modo parabólico al contribuyente parte de lo que sin piedad le saca. La alegría del cobro, sentimiento característico de la humanidad, daba a la caterva aquella un aspecto simpático y tranquilizador. Era sin duda una honrada plebe anodina, curada del espanto de las revoluciones, sectaria del orden y la estabilidad, pueblo con gabán y sin otra idea política que asegurar y defender la pícara olla; proletariado burocrático; masa resultante de la hibridación del pueblo con la mesocracia, formando el cemento que traba y solidifica la arquitectura de las instituciones.” (Idem).

“Despreciad al gran pindongo del Estado...¿No sabéis quién es el Estado? (...) Pues el Estado es el mayor enemigo del género humano (...) Mucho ojo..., sed siempre libres, independientes, y no tengáis cuenta con nadie.” (Idem).



Julia Santesteban



Entre libros usados

Estela Dos Santos “El cuerpo en la letra”

por Liliana Lukin

“Gutural y otros sonidos” relatos de Estela Dos Santos publicados en 1965, releído en estos últimos años, ha sido para mí una experiencia deslumbrante y aterradora, de diversas maneras deslumbrante, de diversas maneras aterradora.

Lo elegí porque me propuse trabajar el tema de la representación del cuerpo en la literatura escrita por mujeres, pero también en libros no reeditados, de autoras cuyos nombres evocaran olvido, secreto, ignorancia como apellido.

No hay en este gesto más que la pasión del exhumador de cuerpos: sé que están allí, que no se ven, que dicen algo que no sabemos, que deseo conocer, que importa para pensar los cuerpos de una escritura que vino después. Tengo una intuición, no busco, cuando pienso qué quiero escribir es porque ya he encontrado. Entre la biblioteca de la memoria y el objeto en mis manos se traza un camino que confirmo cuando abro los libros, leo al azar, me asombro de una inteligencia, una mirada, un proyecto que son todavía, a mi entender, insuficientemente trabajados por nuestra literatura y por nuestras prácticas culturales en general.

Exhumar, hurgar, entrar en el pacto de una ficción que está en los bordes del pacto con la ficción: esto ofrece la escritura elegida.

Y es así porque el objeto de estos relatos no admite formas de representación que lo coloquen en el centro de ninguna ficción: es necesario forzarlo.

Ese objeto, el cuerpo, es el de una mujer en relación con otros cuerpos, y en esa relación la historia de su pérdida como sujeto, como persona, como hija de madre o padre.

Esta ficción cubre, por así decir, con su cuerpo, esos tres modos de la desaparición, la mujer, perpleja, es desestructurada por una violencia secreta, que procede por acumulación, que está solamente en la palabra, y que al narrar el proceso indetenible de una destrucción, labra una “poética de destino”.

No habla de algo inmodificable, pero lo instala en una coordenada entre la letra y la historia que disuelve toda metáfora:

Lo imposible ha sido dicho, lo insoportable ha sido dado a leer. La escritura como un “real” que provoca vértigo.

La Pecera



Hay una posibilidad: una mano, una mirada, una madre. Las “hermanitas”, las “madres” que trafican consuelo de cama en cama han sido rechazadas por ella y ella pagará su soberbia. Una mano, una mirada, una madre es lo que no tendrá ahora que estar dispuesta a aceptar. Tendrá en cambio silencio, oscuridad, el murmullo de su obsesión, la ausencia de compasión, la ira, el delirio de sus límites volcados, caída fuera de la cama, rompiendo su carcaza, ya rota su coraza.

Víctima otra vez de la violencia del cemento sobre la fragilidad de un lenguaje con que hablar de la carne.

En “La sombra del cuerpo del cochero”, de Peter Weis, un personaje vendado cambia sus vendas y ese ritual ensangrentado que pone a la vista una laceración, provee secreciones que enturbian el vendaje y ensucian el drenar de un lenguaje, instrumento únicamente de la descripción de esa operación. Ese modo de presentar un cuerpo, sus heridas, la escena sin narración de lo que debe doler, oler, arder, es obsceno en su exhibición. Es obsceno porque está fuera de escena, sin máscara ni disfraz que opaquen lo enceguedor de una carne lastimada.

Gutural produce un efecto que incorpora a esa obscenidad la conciencia explícita del sufrimiento: casi un hiperrealismo en el modo

de construcción de frases que no metaforizan, no adjetivan pero hacen el centro en una primera persona, el actor sobre el que se imprime la marca, el tajo, el corte, la primera persona de la protagonista que se coloca “desde afuera en el estupor, incapaz de quejido de protesta...”

Y es en esa incapacidad donde estallará la palabra única, la negación del sinónimo, del eufemismo, de la búsqueda lingüística: dolor duele dolor, digo.

Y Estela Dos Santos dice: “Mil veces un dolor como un diente. Un millón de veces un dolor. La multiplicación hasta la locura. Hasta la inexistencia del número.....Nunca me romperé del todo nunca me moriré”, una operación matemática que concluye en un principio de eternidad.

“Yo existo fuera de mi cuerpo”, dice también y la insoportable enumeración de los actos a que ese cuerpo fuera sometido son discurso, pero sangran, se sacuden, adquieren la cualidad de un referente vivo: ese otro borde del trabajo sobre el cuerpo es el que inclina este texto hacia lo biográfico. Cierta sospecha de que escribir así, y en ese adverbio está lo irreproducible de un efecto de lectura, es posible sólo si se lo ha vivido. Sospecha malsana para la literatura, que aparecería cuestionada en su posibilidad de escribir sobre el cuerpo en un límite que no es sólo el de los géneros o



los pactos de lectura.

Gutural separa las aguas: “Yo soy partes”, dice, como Rimbaud podía decir “Yo soy Otro” y de manera memorable muestra los procedimientos que cosen el cuerpo con el cuerpo, la palabra con la palabra, las formas de hablar del horror con el horror de hablar del horror.

Porque de todos los estados del cuerpo, el paradigma que Gutural desmenuza como las migas que dificultosamente traga la paciente, es el de un cuerpo sometido por las sucesivas restricciones del mundo hospitalario. No de un mundo hospitalario.

Hostil hospital, mundo de pinzas y planchas de acero y correas y camas de postración: objetos filosos, utensilios metálicos, luces hirientes, actos necesarios, crueles, justificados que hacen del cuerpo de “La llegada” una desaparición: “ya estoy seca y agotada, que ya no me quedan rastros de lo que fui, que me aplastaron”, una carne humillada sin remedio por la violación de no saber qué le hacían, desnuda, desnuda en el lenguaje esos instrumentos como adjetivos o figuras retóricas.

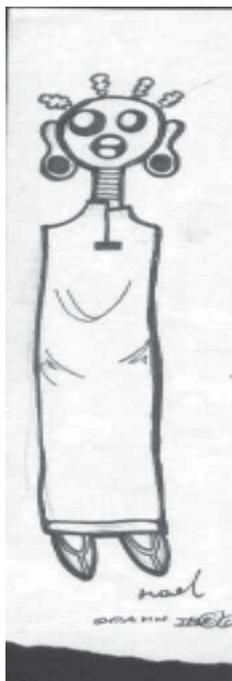
El borramiento del sujeto que el texto había operado, en “La partida” se dibuja de nuevo en una frase: “Me traen mi ropa”.

El sujeto se recupera a sí mismo en el momento en que recupera su cuerpo, en que puede volver a vestirlo: el personaje va a salir del tex-

to. El texto dejará de construir la escritura de una intervención sobre su carne.

Dice “No puedo despedirme de mí ni con un balbuceo”. Y es que Gutural es el ronroneo del motor destrozado de una obsesión, pero el dolor, en esta paradoja, o es un alarido o es la mudez, y el cese momentáneo de la operación sobre un cuerpo no devuelve la música.

Yo soy Otra, digo yo que dice Estrella Dos Santos, que apenas puedo hablar de esa que fue puro cuerpo, porque escribir me ha quitado la voz.



La Pecera





Dossier: La Poesía De Luis Garcia Montero

Laura Scarano

Luis García Montero nació en Granada en 1958. Es doctor en Filología Hispánica y profesor en la Universidad de su ciudad natal. Su obra poética está recogida en los volúmenes *Tristia* (1982, 1989), *El jardín extranjero* (1983, 1989), *Diario cómplice* (1987), *Las flores del frío* (1991), *Habitaciones separadas* (1994), *Además* (1994), *Casi cien poemas* (1997), *Completamente viernes* (1998) y numerosas antologías. Es autor de diversos ensayos literarios como *Poesía, cuartel de invierno* (1988), *El realismo singular* (1993), *Confesiones poéticas* (1993), *La palabra de Icaro* (1996), *Aguas territoriales* (1996), *El sexto día. Historia íntima de la poesía española* (2000), *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer* (2001). Próximamente publicará en Tusquets su último poemario *La intimidad de la serpiente*.

La importancia estratégica de la obra y las teorizaciones programáticas de García Montero lo han ubicado primero como líder y portavoz del grupo granadino de “la otra sentimentalidad”, y después, desde la década de los ´80, como paradigma y cabeza de la “poesía de la experiencia” expandida en toda la península. Su reelaboración de la tradición a través de formas estróficas, ideologías e imaginarios pasados, junto con sus provocativos postulados sobre el rescate de la herencia ilustrada, el abandono del paradigma sacralizado del modernismo, la extenuación del gesto neovanguardista y la fundación de un realismo integral para la poesía, constituyen hoy los basamentos más sólidos de esta nueva formación discursiva que se consolida como tendencia dominante en España.

He querido seleccionar para esta breve antología de su obra, poemas de sus diferentes libros que despliegan diversos registros, desde el de la canción -tan admirada por él- al del versolibrismo o la cadencia musical de los endecasílabos, exhibiendo además sus preocupaciones nucleares: la factura urbana de su escritura, la reelaboración en clave cotidiana del imaginario amoroso, la ficción autobiográfica, las imprescindibles poéticas, la mirada temporalista, desde una Granada silenciosa de posguerra hasta la ruidosa atmósfera posmoderna de los bares y salidas nocturnas en la noche madrileña. Cabe añadir su profunda vinculación no sólo con la tradición poética española, sino con el clima abierto por los cantautores, deuda y alianza que se sella con la inminente musicalización de uno de los poemas aquí incluidos (“Canción de brujería”) por Joan Ma-

La Pecera



nuel Serrat en su próximo álbum *Versos en la boca*. En su escritura asistimos a una cuidada reelaboración de la historia literaria hispánica que va de Jorge Manrique, Garcilaso y Bécquer hasta los poetas “sociales”, Blas de Otero, José Hierro, Gil de Biedma y Angel González, pasando inevitablemente por la huella decisiva de Antonio Machado. Pero también registra la apropiación de tradiciones múltiples, entre las cuales ocupan un primer lugar las lecturas de autores anglosajones como T. S. Eliot, Auden, Larkin o Yeats. Esta personal mirada hacia el pasado, visible no sólo en la recuperación de ciertos tópicos sino también en la adopción de esquemas formales consagrados, así como en la reformulación humorística de ciertas especies discursivas clásicas, nos sitúa frente a una matriz novedosa de manipulación y reescritura ideológica de la tradición.

Desde un registro más personal, quiero añadir que mi encuentro con su poesía significó el reconocimiento de una matriz poética decisiva en la serie literaria española a partir de la posguerra, que consolida en estas nuevas voces de los '80 y '90 una apuesta por un realismo integral, enriquecido por los aportes de las vanguardias históricas pero claramente desmitificador del ideario sacralizado que del arte y del artista había entronizado la tradición de la lírica moderna a partir del romanticismo. *“Frente al fin de la historia y a la épica de los héroes, prefiero la poesía de los seres normales”*: con este lema, nuestro poeta articula una visión de resistencia a aquel culturalismo desencantado y antirrealista de los años '70, potenciando -en contra del discurso filosófico dominante- lo que algunos teóricos vieron en los orígenes de la posmodernidad: el carácter contra-hegemónico, la actitud iconoclasta y desmitificadora de la versión elitista y trascendente del arte autónomo de la modernidad, el regreso de la poesía al hombre y su cotidianeidad pero desde la conciencia de que el arte es “cuestión de palabras” (y la poesía “el juego de hacer versos” al decir de Gil de Biedma), en una reformulación de un nuevo espacio cultural, híbrido, casi revolucionario, atento a la diferencia, a la implicación ética, a la privacidad de la historia, al carácter temporal de los sentimientos, a la subjetividad de los actores sociales (dotados de nombre, género, raza, edad...) Junto a Antonio Muñoz Molina, en un ensayo titulado *¿Por qué no es útil la literatura?* (1993), declara la necesidad de una recuperación social de la literatura que salde “las separaciones imaginarias entre el yo heroico y la realidad”. De este modo, “la poesía es útil porque puede reconstruir estéticamente, es decir, según las convenciones de su género, las experiencias de nuestra realidad, ayudarnos a comprenderla, acompañarnos en la búsqueda de nuevos modos adecuados de formulación”. “Esta apuesta por la utilidad de la literatura después de medio



siglo de escepticismo” establece las bases de una renovada alianza entre realidad, historia, sujeto y poesía (en palabras de Joan Oleza). Quizás aquí se encuentre la clave para retomar el frustrado programa de las vanguardias históricas (la acariciada utopía de revincular el arte con la vida) y “es posible que las promesas incumplidas de la vanguardia requieran de una mayor maduración histórica y que el camino de regreso del arte al seno de la vida práctica y a la recuperación de una función social no puramente ornamental no haya hecho más que empezar” (Joan Oleza, “*Beatus ille* o la complicidad de historia y leyenda”, *Bulletin Hispanique* 98, 2, 1996, pp. 363-383).

En un ensayo titulado “El realismo singular” (1993) Montero ubica en los orígenes de la modernidad la división entre la esfera pública y la esfera privada, para explicar el permanente enfrentamiento de dos poéticas –la vanguardista y la realista-. Para él la posmodernidad se enfrenta con la insuficiencia de ambos discursos y la necesidad de superar tal escisión. Su programa de escritura propone devolver la individualidad al seno de lo colectivo, reconstruir e interpretar la experiencia propia desde un punto de vista histórico: “concebir la intimidad como un territorio ideológico” (18). Apuesta por una reconceptualización de la historia y su sujeto, rechazando conceptos totalizadores que fundaron una visión del devenir como unidad compacta dirigida a un fin. Pero esto no revierte en un anti-historicismo, ya que la historia es resultado de la narración humana, es un producto y una construcción hecha con los materiales al alcance del hombre y su experiencia. Esta nueva “alianza” de la literatura con la historia que señala Oleza, construye “una poética que apuesta por la dimensión pública de lo privado, por un íntimo entrelazamiento de vida y escritura, por la reapropiación de la tradición, por una imagen de escritor basada en el oficio y en la condición de hombre común, por una escritura capaz de suscitar la emoción, por una mimesis conciente de su propia naturaleza de ficción, por una literatura útil a sus lectores”, y se inscribe de lleno en lo que él denomina “la poética de un realismo posmoderno” (1996, 382-383).

Cabe preguntarse, ¿qué alcances tiene “historizar el sentimiento”? ¿Qué nuevo “eticismo” se puede plantear el arte hoy y aquí? Y, ¿por qué es posible reivindicar la poesía como ética pública desde la articulación de una moral privada? En muchas de las declaraciones de estos poetas asistimos al anhelado proyecto de Antonio Machado, en cuanto a convertir el arte en indagación moral y reflexión ideológica, ampliando el espectro temático e incluyendo el territorio de la intimidad como forma de hablar también de la historia. Este nuevo ideario es conciente de que la



poesía no es “un arma cargada de futuro” (Celaya), que habilite una transformación de las estructuras de la sociedad, pero sí puede reescribir las experiencias sociales desde la modulación individual, construir una reflexión sobre los valores que nos involucran como sociedad desde la perspectiva particular, del hombre que hace la historia y está “amasado” por ella.

En su libro *Confesiones poéticas* (1993), y bajo la consigna “Estoy convencido de que hay una lectura progresista de la posmodernidad” (157), García Montero sacudió el panorama teórico sobre la cuestión, enarbolando nuevas banderas. En franca oposición a lo que él denomina “la lectura reaccionaria de los debates ideológicos de la posmodernidad” afirma que “es necesaria otra lectura” a contramano: “Me extraña que se afirme con tanta ligereza que la posmodernidad supone el fin de las creencias metafísicas y de las ideologías, [...] a veces se utiliza su nombre como una invitación a la renuncia, a la duda en el futuro como tiempo construible, al refugio en el escepticismo, a la soledad de los seres que no pueden conducir sus transformaciones” (26). Por el contrario, esa nueva lectura construye su propia agenda de principios y metas: “historizar la subjetividad” (204), restablecer las relaciones del yo y la realidad, buscar un tratamiento personal y riguroso del lenguaje de la sociedad (226), recuperar el arte como reflexión moral (“la poesía sigue siendo útil”, 11), bucear en la “intrahistoria” de la vida privada dado “el carácter histórico de la intimidad” (192), y en “esa otra sentimentalidad” de las personas normales (222), recuperar “el derecho a construirnos el artificio que más nos convenga” (26) reivindicando la ficcionalidad desde un “realismo singular” que cree artificios con apariencia de realidad (239). Todo confluye en un alegato provocador: “La posmodernidad será lo que nosotros queramos que sea” (26). Este gesto desmonta el mito central de aquella modernidad (en su equiparación con la trilogía de romanticismo alemán- decadentismo finisecular- modernismo) para rastrear sus vínculos con otra modernidad, la del proyecto ilustrado, la del romanticismo socializante, la del realismo decimonónico y el socialista de posguerra, como bien apuntara Oleza. Pero a la vez trata de efectivizar el frustrado programa de las vanguardias históricas en su proyecto (incumplido en su escritura) de revincular praxis artística y praxis vital. La nueva novela histórica, el costumbrismo del policial negro y la narrativa llamada “de género”, las nuevas corrientes poéticas (“la otra sentimentalidad”, la poesía de la experiencia de los 80) marcan en España esa aspiración de borramiento de fronteras, esa contestación al dogma nihilista de la imposibilidad de interpretación, de la clausura autotélica de un lenguaje que sólo puede



hablar de sí mismo.

En su especulación, García Montero rastrea el concepto de modernidad en la estética reciente y advierte que, si desde el Renacimiento y la Ilustración, la modernidad implicó fe en los artificios humanos, en su lenguaje y ambiciones sociales, con la crisis romántica se puso en duda ese horizonte y la definición de lo moderno “se pervierte en un desplazamiento negativo. Cobran protagonismo el sujeto de la queja, los aspavientos de un yo descreído de la realidad, el arte como ruptura del lenguaje.” Pero al final del siglo XX no parecen ser muy positivos “los saldos del irracionalismo del yo ensimismado, convertido en torre de marfil o estercolero, cada vez más lejano de la realidad, más imposibilitado de intervenir en algo que no sea una moda impuesta por eso mismo que denuncia, el mercado” (1998, 16). Por ello propugna volver al concepto de arte que “duerme en la raíz de la modernidad”, en el pensamiento ilustrado (1998, 17), y que pone en duda “los pozos expresivos del sujeto, sus realidades eternas al margen de la historia”, para pensar en la constitución histórica de los sentimientos, en la vida artística como artificio donde reconocerse, sin renunciar a su carácter de simulacro que crea efectos verdaderos, de reconocimiento social, descubriendo el carácter ideológico de la esfera privada. Marca así una línea estética ajena al pensamiento negativo que, como quería Auden, “restituya a las palabras un aspecto de necesidad, de significado personal que rehabilite el lenguaje en las expectativas de la sociedad” (1998, 20).

Y tal parece ser el provocativo efecto de estos poemas: desde un riguroso tratamiento del lenguaje y una lúcida conciencia del carácter de artificio de la poesía, desde una reescritura de todas las tradiciones y una meditada opción sobre la naturaleza ética de la intervención del poeta en la sociedad, sus palabras nos restituyen la olvidada alianza entre el hombre, las palabras y la realidad.



Antología.

oo ooooo oo oo ooooo

Nosotros los Montero, tuvimos en común
el lento amanecer de la calle Lepanto
y algunos pocos mitos que ocuparon
lugar en nuestra mesa.

Empezar por Chopin
sería necesario: como un reloj su piano,
la caricia de ese cuerpo invisible
que es el tiempo, cuando la vida entonces
era sólo una anécdota y el futuro quizá
aún estaba en su sitio.

De Tristia (1982)



□□□□ □□□□ □□□□□□

Ahora sé
que estas calles nos han hecho solitarios
y nuestro corazón
tiene el pulso amarillo
de las maderas lentas de un tranvía.

Sobre su cuerpo viejo
andábamos despacio, de forma irregular,
con una simetría parecida a los árboles.

Era hermoso acudir
cada mañana
y respetar la cita con la hiedra
del muro,
los ropajes cansados de las casas estrechas
y de las calles sucias. Agradable
cruzar sobre algún puente,
detenerse lo exacto
para ver cómo el agua discute en las orillas.

En su jardín olimos
los primeros inviernos, su curso indefinido
por entre las palmeras.
Casi nadie pasaba,
sólo había
cuarenta sillas rojas
de los bares cerrados y alguna soledad
definitiva.

Durante muchos años,
durante tantos días que pasaron
el uno tras el otro,
el deber era un cierto paseo solitario,
la cita con un rumbo que sólo desviamos

La Pecera



para pisar las horas que caían,
los sueños que faltaban,
la superficie helada de los charcos,
para saltar los setos
o besarnos las uñas moradas por el frío.
Y llegando a la puerta solíamos comprar
pequeños caramelos de nata o de violetas.

Entrábamos por fin para mezclarnos
como cada mañana de la vida
con el paso cansado, los azulejos fríos
de un mundo hecho en latín
y números romanos.

Ahora sé
que en aquella ciudad deshabitada
la gente andaba triste,
con una soledad definitiva
llena de abrigos largos y paraguas.

De El Jardín extranjero (1983)



Recuerda que tú existes tan sólo en este libro,
agadece tu vida a mis fantasmas,
a la pasión que pongo en cada verso
por recordar el aire que respiras,
la ropa que te pones y me quitas,
los taxis en que viajas cada noche,
sirena y corazón de los taxistas,
las copas que compartes por los bares
con las gentes que viven en sus barras.
Recuerda que yo espero al otro lado
de los tranvías cuando llegas tarde,



que, centinela incómodo, el teléfono
se convierte en un huésped sin noticias,
que hay un rumor vacío de ascensores
querellándose solos, convocando
mientras suben o bajan tu nostalgia.
Recuerda que mi reino son las dudas
de esta ciudad con prisa solamente,
y que la libertad, cisne terrible,
no es el ave nocturna de los sueños,
sí la complicidad, su mantenerse
herida por el sable que nos hace
sabernos personajes literarios,
mentiras de verdad, verdades de mentira.

Recuerda que yo existo porque existe este libro,
que puedo suicidarnos con romper una página.

De Diario cómplice (1987)

Irene no conoce todavía
la palabra resaca.
Descentrada
con el raro bullicio de la gente
que hubo anoche en la casa,
duerme poco, penetra
ese olvido absoluto al que recurro
en mañanas difíciles,
salta por los barrotes
de su horario, se anuncia
con un grito de selva inexplorada,
corre por el pasillo hasta la cama,
de mi pelo se cuelga, con mi espalda fabrica
una pista de baile,

La Pecera



insiste repartida, telefónica,
parece que se escapa por fin, pero regresa
con urgencia de liebre despiadada.
Irene no conoce todavía
la palabra resaca.
Están así las cosas...
Es la primera vez
que la ira no afecta al importuno.
Juro que no repetiré, sé que no debo
acostarme tan tarde, tan borracho,
bajo un sol que ya tenga
mala cara de sueño y aspirina.

De Las flores del frío (1991)



Si alguna vez la vida te maltrata,
acuérdate de mí,
que no puede cansarse de esperar
aquel que no se cansa de mirarte.



Señor compañero, Señor de la noche,

haz que vuelva su rostro
quien no quiso mirarme.

Que sus ojos me busquen
sostenidos y azules por detrás de la barra.

Que pregunte mi nombre
y se acerque despacio



a pedirme tabaco.
Si prefiere quedarse,
haz que todos se vayan
y este bar se despueble
para dejarnos solos
con la canción más lenta.

Si decide marcharse,
que la luna disponga
su luz en nuestro beso
y que las calles sepan
también dejarnos solos.

Señor compañero, Señor de la noche,

haz que no cante el gallo
sobre los edificios,

que se retrase el día

y que duren tus sombras
el tiempo necesario.

El tiempo que ella tarde en decidirse.

De Habitaciones separadas (1994)



Las palabras son barcos
y se pierden así, de boca en boca,
como de niebla en niebla.
Llevan su mercancía por las conversaciones
sin encontrar un puerto,
la noche que les pese igual que un ancla.

La Pecera



Deben acostumbrarse a envejecer
y vivir con paciencia de madera
usada por las olas,
irse descomponiendo, dañarse lentamente,
hasta que a la bodega rutinaria
llegue el mar y las hunda.

Porque la vida entra en las palabras
como el mar en un barco,
cubre de tiempo el nombre de las cosas
y lleva a la raíz de un adjetivo
el cielo de una fecha,
el balcón de una casa,
la luz de una ciudad reflejada en un río.
Por eso, niebla a niebla,
cuando el amor invade las palabras,
golpea sus paredes, marca en ellas
los signos de una historia personal
y deja en el pasado de los vocabularios
sensaciones de frío y de calor,
noches que son la noche,
mares que son el mar,
solitarios paseos con extensión de frase
y trenes detenidos y canciones.

Si el amor, como todo, es cuestión de palabras,
acercarme a tu cuerpo fue crear un idioma.



Es la televisión
que suena al otro lado de la mesa
con sigilo de imágenes prohibidas
la luz que me despierta y me toca en el hombro



y me lleva al colegio de la mano
el mundo con poleas
en un libro de ciencias naturales
calcopirita mica feldespatos
las estampas sagradas o los remordimientos
unas sandalias en la orilla
una casa de mar el reloj solitario
con lentitud de siesta
el libro detenido
en la escena del crimen o del beso
el placer los pecados la mentira
ese barco que arde
y se hunde en un sueño y navega por otro
el arpón en la luna
la poesía
la casa de un poeta asesinado
el ciervo clandestino
en los otoños universitarios
asamblea París infraestructura
el corazón injusto
de los atardeceres
el amor el fracaso la victoria
la factura y el sol de los recuerdos
la ciudad corrompida en el cristal de un coche
mi hija en el teléfono
el muñeco de nieve que no he visto
plateado Madrid
las arañas veloces del futuro
salada claridad de los ordenadores
el mar bajo los dedos la compañía antigua de
un nuevo San Bernardo
mi dirección Granada
agua que no se oculta

y Almudena

así la realidad

La Pecera



sin puntos y sin comas
hecha piel y mezclada
por el tiempo en el fondo de los ojos

los alcoholes nocturnos
la historia que comprendo
lo que nunca comprendo de la historia.

De Completamente viernes (1998)

□ □□□□□□□ □ □□□ □□□□

Han pasado los vientos
y mirarse a los ojos no es sencillo.

Vivir esta ciudad
es pisar un jardín de tachaduras,
la presencia infectada de lo que ya no existe,
de lo que fue recinto del invierno
o refugio del sol,
teatro de las lluvias y de los conocidos.

Recorrer la memoria de las habitaciones
es provocar la niebla del interrogatorio.
Y no deben hablar, pero se anulan
en un silencio turbio
que delata el pasado de las sombras pacíficas,
los cristales hirientes por donde pisa el orden,
las botellas guardadas en mensajes vacíos.

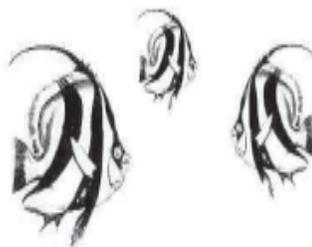
Porque apago las horas
con el interruptor de los olvidos
y retumban los pasos en el sótano.
Imagínate tú, la habitación,
las llaves en la puerta,



los tacones que cruzan el pasillo,
la cremallera seca
y el cuerpo que no ofrece libertad,
sino cansancio,
alcohol de más, excusas previsibles.
Allí llegan los sueños,
mártires descentrados de un corazón maniático.

Han pasado las leyes del honor y la vida,
las mejores palabras,
y mirarse a los ojos no es sencillo.

(Inédito)





La ciudad escrita

por **Marta B. Ferrari**

El siguiente texto fue leído por su autora, en ocasión de la presentación del libro de Luis García Montero. Poesía urbana. (Antología 1980-2002). (Sevilla: Renacimiento 2002. p. 237), en la ciudad de Mar del Plata, el 23 de septiembre, con la presencia de sus autores y el editor Jesús García Sánchez (Chús Visor). La presentación fue organizada por nuestra revista, La Pecera, y el CELEHIS de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

“(...)Un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre; un hombre encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser; un hombre y una ciudad tienen relaciones que no se explican por las personas a las que el hombre ama, ni por las personas a las que el hombre hace sufrir (...)” Así se refería a Madrid (aunque nunca la nombra), Luis Martín Santos en esa “novela urbana”, que es *Tiempo de silencio*. Estas reflexiones que hiciera Martín Santos por la década del sesenta se imponen obligadamente a la lectura de la Antología del poeta español Luis García Montero, lanzada hace sólo unos meses por la editorial sevillana Renacimiento, titulada precisamente *Poesía urbana*, y cuya selección y estudio preliminar está a cargo de Laura Scarano, especialista en la obra de García Montero, que viene publicando desde hace varios años, en medios nacionales e internacionales, artículos críticos sobre su producción poética y que se encuentra actualmente abocada a la tarea de redacción de un libro absolutamente necesario sobre la obra de este autor.

Poesía urbana es un texto más que representativo de la poética de este escritor nacido en Granada en 1958 y convertido ya hoy en el nombre obligado y punto de referencia indiscutido de los así llamados, por la crítica, “poetas de la experiencia”, “poetas de la otra sentimentalidad” o simplemente “poetas del ‘80”. García Montero es autor de numerosos libros de poesía y algunos de narrativa, así como de ensayos (el más reciente, *Gigante y Extraño*, sobre las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer) y de artículos teórico-críticos que apuntan a superar algunas de las dicotomías más inconciliables, en apariencia, que operan sobre el concepto de “lo posmoderno”, a partir del convencimiento de que existe “una lectura progresista” de dicha posmodernidad. La representatividad de este libro deriva, en gran medida, de la acertada selección de los poemas que



lo integran. La abundante presencia de textos que recorren toda su producción poética, desde el temprano *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* (1980), pasando por *El jardín extranjero* (1983) y las canciones de *Las flores del frío* (1991), hasta sus últimas publicaciones, *Completamente viernes* (1998) y *Elegías de Juan Vida* (1999), a los que se suman siete poemas de un libro inédito, *La intimidad de la serpiente*.

“¿Cómo escribe la poesía la ciudad?” se pregunta Laura Scarano en el estudio previo, y a partir de este desafío en el que, como se señala, la relación sujeto/objeto deviene reversible, se va desplegando un mapa de posibles lecturas que bien puede comenzar con la vanguardia y la relación hostil del poeta con su entorno urbano (es el caso paradigmático de García Lorca), se detiene en la poesía social del '40 y sobre todo del '50, en la denuncia (nunca desprovista de ironía) de la falacia del mercantilismo capitalista (caso Ángel González), para culminar con “el gesto cómplice” que revela la poesía de Luis García Montero. Deliberadamente alejada de las poéticas “novísimas” del '70, cuando la ciudad no era otra que la ciudad-emblema de la literatura o la cultura (la Bizancio de Luis Antonio de Villena, el Malienus mítico de Pedro Gimferrer, la Tarquinia de Antonio Colinas o la Venecia de Guillermo Carnero), la escritura de

García Montero al apostar por una estética de corte figurativo-realista, vuelve a inscribir al poema y al sujeto historizado que lo escribe en un entorno reconociblemente biográfico -Granada, Madrid-, en el que la esfera de lo privado y de lo público desdibujan muchas veces sus fronteras.

Hoy no hay más lírica que la lírica ciudadana. El hombre urbano lleva siempre consigo la ciudad. La lleva cuando viaja, en el ecolorquiano de la experiencia norteamericana -“Triste por los olivos,/ mientras Harlem entorna sus ventanas/ el tiempo es una brisa que ya nadie recuerda”-, y la lleva cuando ama, porque el cuerpo de la ciudad se funde con el cuerpo del amante -“Esta ciudad me mira con tus ojos de musgo,/ me sorprende tranquila/ de amor y me provoca”. La microhistoria de una experiencia individual se expande para hablar de la ciudad como lugar donde el sujeto se desconoce para inmediatamente reconocerse: “Y se agradece la ciudad entonces,/ el tenerla delante, adormecida,/ envuelta con sus sábanas de luz,/ temible y despiadada como un buque pirata,/ en el que no se puede confiar,/ pero que siempre, siempre nos abriga”.

“No encontrar nuestro camino en una ciudad es cosa poco interesante”, afirmaba Walter Benjamin, y agregaba: “pero perderse en una ciudad como se pierde uno en el



bosque es cosa que requiere práctica... y yo aprendí tarde ese arte”; en uno de los poemas de esta *Poesía urbana* leemos en perfecta sintonía: “Pero desde que viajo sin ausencia/ y todo va conmigo, / los bosques ya no piensan en el sur/ y la distancia tiene/ un color de palabras soportadas,/ color de mi silencio,/ mi camino”. Esta escritura describe también, en ocasiones, un viaje de ida y vuelta a una ciudad que nunca es la misma, porque ella teje “con sus citas y sus palabras perdidas” un laberinto, “una red de silencios” destinados a convertir al sujeto que se pregunta “¿sigue siendo mía esta ciudad?”, en un extranjero en la ciudad del deseo y la melancolía. La insistencia en el carácter de “extranjería” que a menudo ostentan los poemas del autor no se vincula tanto a la lejanía inaccesible de lo ajeno, como al asombro y la extrañeza que sobreviene al reconocernos a la vez habitantes de una ciudad que nos habita: “Cruza la gente y habla/ en un hermoso idioma que me cuesta/ trabajo comprender./ Y sin embargo/ esta ciudad es mía,/ pertenece a mi vida como un puerto a sus barcos”.

Paralela en algún sentido a la preocupación “cívica” que exhibe, por ejemplo, la escritura de otro compañero de promoción, Jon Juaristi, al replantear temas, como el de la conflictividad del País Vasco, que el descrédito de la poesía social





había silenciado durante los primeros '70, la figuración de las ciudades en García Montero se desprende, sin embargo, del peso abrumador de la mirada sombría y terminal que proyecta el poeta vasco sobre su ciudad y su historia, Vinogrado, “ciudad insepulta”, “ciudad sin territorio”, ciudad eliotiana, cuya identidad no deja de diseminarse. La mirada de García Montero, por el contrario, guiada casi siempre por la ternura, registra las múltiples incitaciones de una urbe compleja, que no deja de asociarse a la memoria (porque a una ciudad se la conoce mejor cuando se la recuerda, y la nostalgia nos la devuelve en clave poética) y a los lazos sentimentales que a ella la unen demandándole “el oficio extranjero de escribir su nostalgia”, como declara uno de los versos de *Diario Cómplice*.

Poesía en diálogo con la fugacidad, poesía de la cotidianeidad verosímil hecha de bares, semáforos, aceras, coches, rascacielos y letreros; ciudad y poesía en la que el lector (así como antes el autor) puede, aún en la sorpresa, reconocerse; poesía de la existencia en la que vuelve a ser posible la enunciación en primera persona, la expresión íntima de los sentimientos, incluso la ternura. La escritura de Luis García Montero cruza las coordenadas de lo autobiográfico y de lo autorreferencial, definiendo lo que es la poesía hoy en España: rela-

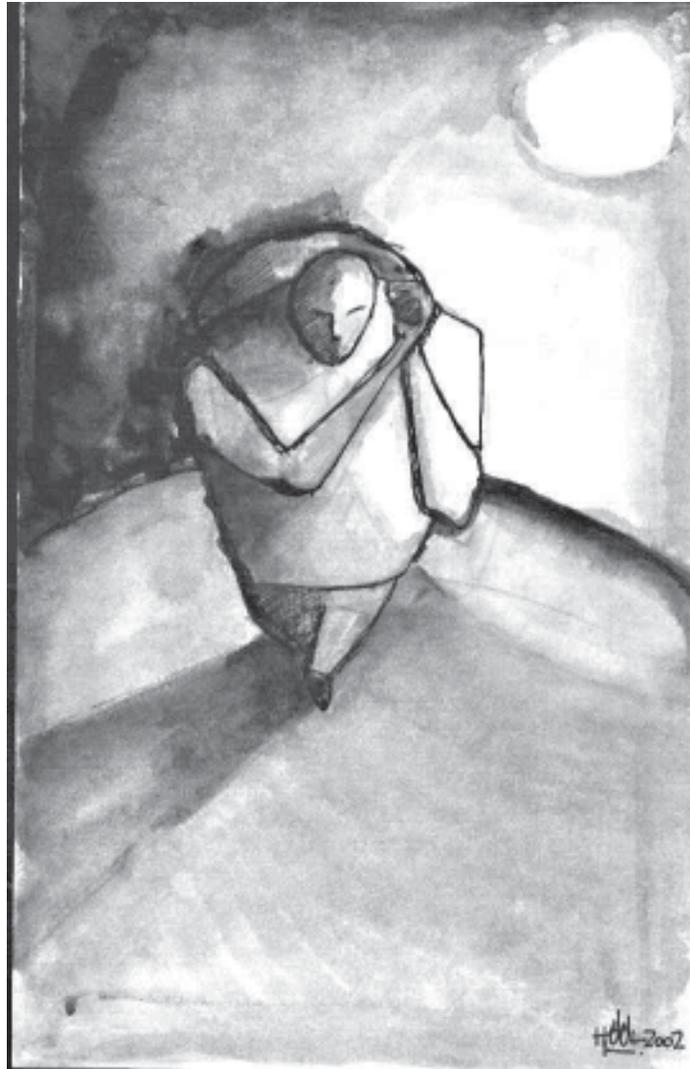
ción estrecha entre vida y literatura, fluidez casi narrativa, escenario urbano, filiación con Antonio Machado y los poetas del '50, complicidad y gesto ideológico.

“Defender la poesía es tomar postura ante la liquidación de la conciencia individual en una sociedad que desencadena imperativamente procesos de homologación”, afirmaba recientemente García Montero, y entendía a esa conciencia poética individual como la libertad y singularidad de un sujeto nunca solipsista sino en diálogo constante con el otro, con el lector, y es en este mismo sentido que podemos leer las siguientes declaraciones de W.H. Auden, poeta de referencia para estos escritores del '80. Auden luego de destacar la compleja relación del poeta con su sociedad, y de señalar que los artistas siempre le recordarán a los gobiernos algo que éstos necesitan recordar, afirma en un ensayo titulado precisamente “El poeta y la ciudad” que: “En nuestra época la simple producción de una obra de arte es en sí un acto político”.

En este libro, una vez más, Luis García Montero confirma con su escritura, esa memoria de la “polis” (una lectura política de la ciudad) como sólo puede hacerlo su poesía.



La Pecera



Año III-Nro. 4-Mar del Plata-verano 2003



El Otro Lado (Entrevistas)

Rogelio Ramos Signes

Nació en San Juan en 1950 y vive, ahora, en Tucumán. El primer cuento que publicó (The eggmen again) en la histórica revista rosarina El Lagrimal Trifurca, fue ilustrado por Roberto Fontanarrosa. A los pocos meses, en el diario La Nación, la escritora María Esther de Miguel publica un cuento de rasgos familiares, diríamos que gemelo, con el título "Trasvasamiento". A pesar de que los amigos de Ramos Signes vieron en esto una traducción defectuosa del original, el autor, por entonces un chico de 22 años, siempre lo tomó como "un elogio" de parte de una señora mayor de la literatura. Desde entonces y sin cohibirse, ha publicado en narrativa: "Las escamas del señor Crisolaras" (1983), "Diario del tiempo en la nieve" (1985) y "En los límites del aire" (1986). Tiene además dos libros de ensayos: "Polvo de ladrillos" (1995) y "El ombligo de piedra" (2001). Y en poesía, ha publicado "Soledad del mono en compañía" (1994), poemas que fueron apareciendo a lo largo de veinte años en diferentes publicaciones del interior del país.

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Creo que soy un escritor hormonal. Escribo, y escribo mucho. En el momento de escribir sé que necesito resolver un texto; no me importa qué. Puede ser un poema, o un artículo, o una nouvelle, o un microcuento. Simplemente tengo la necesidad de poner por escrito algo, y la forma sale sola. Sé que si es algo muy personal, muy íntimo, terminará resolviéndose en poesía. Será un cuento si lo que prima es el argumento. Será un ensayo si lo que quiero exponer es una idea; algo que incluya información y, además, una opinión. No me desvelan los géneros.

Cuando era niño le cambiaba las letras a las canciones. Luego introduje juegos de palabras, porque no sabía qué querían decir. Así el *arorró*, que decía "pónganle la cuna bajo del jazmín, que vendrá fragancia y lo hará dormir", terminó diciendo "que vendrá *Fragancio* y lo hará dormir". Con el correr de los años, *Fragancio* se convirtió en personaje de uno de mis primeros cuentos. De una canción mexicana que decía "traigo penas en el alma que no las mata el licor", y que yo escuchaba "que no las mata *Elicor*", salió otro personaje. Siempre me fascinaron los nombres, será por eso que ya estoy terminando un libro sobre nombres; en realidad, sobre la necesidad que tenemos de bautizar todo (personas, animales, calles, negocios, libros, etcétera). Había un tango de Gardel decía "hará nido en tu pelo", pero para mí (que me fascinaba con las enciclopedias) aquello estaba mal pronunciado y debía decir "arácnido en tu pelo".

También escribía cuartetas obscenas para mis compañeritos de la escuela

La Pecera



primaria, y las cambiaba por golosinas, alguna vez por una honda muy bien fabricada, y otra vez por el Juego de la Oca.

No conozco a la perfección otros idiomas. Eso me permite leer textos en diferentes Lenguas y suponer qué es lo que dicen. Como me equivoco en un 70 por ciento, considero que lo que entendí me pertenece y a partir de allí también escribo. Disfruto mucho de esas lecturas.

Como mi segunda Lengua ha sido el valenciano (que mi abuela y mi madre hablaban todo el día), en mi libro de poesía, todavía inédito, *Tras el Amta Huazihul de cuchillo y lagarto a la cintura*, incluí siete poemas en valenciano, de acuerdo a mis recuerdos auditivos. Alberto Miyara, un especialista en esa Lengua (que no es un dialecto y que se parece mucho al catalán) me ha supervisado esos textos y se ha sorprendido por la gran aproximación de los mismos a la realidad idiomática. No olvidemos que yo jamás había visto escrito el valenciano, ni mi abuela alicantina, ni mi madre tampoco. Es más, recuerdo que cuando era niño y ellas hablaban “con esas extrañas palabras”, yo me avergonzaba y me iba lejos para que nadie nos emparentara.

Mi primer libro (*Las escamas del señor Crisolaras*) fue leído, obvia-

mente, por su editor, el escritor español Marcial Souto, que por esos días dirigía la revista *El Péndulo*, que había sido galardonada con el premio al mejor fanzine de ciencia ficción del mundo.

Como mi primer libro fue editado por Sudamericana, en 1983, tuvo comentarios en todos los diarios y revistas del país. Todos fueron elogiosos (algunos en exceso) y hasta llegué a malacostumbrarme y pensar que eso debía ser así. En todo caso, al estar publicado por una gran editorial (y al haber una cierta dependencia publicitaria de los medios con esa editorial) se entiende lo de los comentarios en todas partes. Supongo.



En poesía, además de los indiscutibles (Pound, Eliot, Pessoa) los que me mostraron una manera diferente de escribir fueron un peruano, un boliviano y un argentino: Antonio Cisneros, Pedro Shimose y César Fernández Moreno. Ellos se sumaron, como una cuña de modernidad (además de las letras traducidas de las canciones de Los Beatles, a partir de *I Am the walrus*), a mi amor eterno por los poetas del Siglo de Oro Español.

En narrativa siempre me deslumbró J. G. Ballard y su ciclo de novelas y cuentos referidos a cataclismos. Creo que él influyó más que nadie en mis cuentos; luego llega-



ría Thomas Disch. Y, dentro de los escritores de habla española: Juan Rulfo, Francisco Candel, Adolfo Bioy Casares.

En ensayos mis gustos son fieles a lo largo de toda la vida y decididamente clásicos. Sigo gozando de los escritos de Voltaire como el primer día. En literatura testimonial, me parece que Sarmiento no ha perdido vigencia. ¡Era tan moderno y despojado para escribir!

Mis primeras lecturas fueron desordenadas, como las de todo autodidacta. Mi padre era un “devorador de papel impreso”, un lector voraz pero sin ideología. Aman- te de Julio Verne, por sobre cualquier otro autor, también leía a Dostoievski, Tolstoi, Balzac, y sal- taba (sin el prurito que inculca el conocimiento) a novelitas de cow- boys de la colección *Rastros*, a Marcial Lafuente Estefanía, a Zane Grey, al *Leoplán*, al *Tit-Bits* y al *Rojinegro*, dechados de la cultura popular de entonces, que en verdad era culta y era popular, pero sin saberlo, o sin plantearse esos tópi- cos.

En mi casa había libros de variada procedencia, pero se los veía como entretenimientos, no como objetos para atesorar. El libro era algo que se canjeaba semanalmente en la li- brería de viejos. Mis primeras y desprolijas lecturas (todas fascinan- tes) incluían *Recuerdos de provin- cia*, de Sarmiento; *Fausto*, de Estanislao del Campo; *El pájaro*

azul, de Maeterlink, además de Verne, por supuesto. *Viaje al cen- tro de la tierra* me sigue pareien- do una novela maravillosamente escrita.

Luego vinieron (en la adolescencia) las horas de biblioteca: Borges, Sartre, Mallea y Arreola, en ese orden. Un caos fascinante. Como lector, considero importantes a in- finidad de autores en mi formación. En narrativa: Bioy Casares, J. G. Ballard (ya mencionados), Dino Buzzatti. En poesía, además Cisneros, Shimose y Fernández Moreno, de los que ya hablé, Gon- zalo Rojas, Henri Michaux, Oliverio Gironde, Gregory Corso.

Quando era niño le cam- biaba las letras a las canciones. Luego introdu- je juegos de palabras, porque no sabía qué querían decir. Así el arrorró, que decía “pón- ganle la cuna bajo del jazmín, que vendrá fra- gancia y lo hará dormir”, terminó diciendo “que vendrá Fragancio y lo hará dormir”. Con el correr de los años, Fragancio se convirtió en personaje de uno de mis primeros cuentos.

La Pecera



Soy lector de cuanta cosa se escriba, inclusive de teoría literaria ¡Vaya perversión! No me amilana el campo intelectual, aunque suela perderme en él. La estructura significativa a veces me desvela, y los niveles de estilo no han logrado hacerme caer de la escalera. Supongo que seguiré escribiendo, a merced de mis gustos. Los teóricos continuarán haciendo su trabajo. Y, cuando nos toquemos en algún punto (que seguramente será pequeño), festejaremos bebiendo a la luz de la luna, brindaremos por Li Po y, si los tiempos lo permiten, ellos fundarán una nueva teoría, y nosotros le restaremos importancia.

ooo o ooo ooooo

Saliendo de la adolescencia y entrando en la primera juventud me encuentro por primera vez con otros escritores. Por entonces yo ya no vivía en San Juan sino en Rosario. Allí publiqué, al mismo tiempo, en las tres revistas que había: *La Cachimba*, *El Lagrimal Trifurca* y *Runa*. Eran otras épocas. Nadie estaba distanciado con nadie, y pude comenzar a escribir y a publicar con una serie de escritores que, al igual que yo, hoy continúan produciendo: Enrique Gallego, Elvio Gandolfo, Jorge Isafas, Hugo Diz, Alejandro Pidello, Eduardo D'Anna. Todos ellos siguen siendo amigos míos. ¿Será porque vi-

vimos lejos? Mil kilómetros separan a Tucumán de Rosario. No es poco.

Con los amigos escritores de Tucumán (Maisi Colombo, David Lagmanovich, Ana María Cossio, Ricardo Gandolfo, más algunos jóvenes) nos reunimos a hablar de literatura, de música y de cine en cualquier parte. Luego del golpe *carnicero* del '76 dejamos de frecuentar ciertos bares, y otros sitios cerraron. Ahora todo es bastante desabrido.

Sobre mi escritura influye lo que escriben los poetas en mi misma época, pero no más que lo que influyen los poetas de épocas pretéritas. Si el amor, la muerte y el tiempo son temas universales e intemporales, dudo mucho que los poetas de esta época hayan logrado expresar algo diferente a lo ya dicho desde siempre.

Para mí la tradición literaria, como para muchos escritores de mi generación, es una parte lúdica del oficio. No se puede ser innovador si no se conocen las fuentes. Hay que presionarse a escribir con obstáculos; hay que "soltar la mano" como dicen los artistas plásticos. Los escritores del Siglo de Oro Español no sólo son parte de nuestra tradición, sino también todo lo contrario; son un modelo difícil de alcanzar. Ese, para mí, es el punto donde la tradición literaria se toca con la idea de futuro.



No creo que haya que confundir “poesía joven” con “poesía escrita por los jóvenes”. Escudero tiene 82 años, Groppa cumplió 74. Quisiera que alguien me muestre alguna poesía argentina más joven que la de ellos.

Salvo rarísimas excepciones, la poesía argentina más nueva o más joven que conozco no es *nueva* ni es *joven*. Un hermetismo sin vuelo o un coloquialismo soez, a veces, y casi siempre una retórica envejecida, son las constantes y los poquísimos caminos que creo descubrir en la poesía de los más jóvenes que hoy están publicando. Aunque, en todo caso, eso sería lo de menos; el hermetismo y el coloquialismo y cierta retórica no demasiado original, también podrían dar como resultado una poesía potente e inquietante. Pero no. Lo que sucede es que no leen, y, para colmo de males, se les nota demasiado. O leen sólo un autor y se sientan frente a su mausoleo a garabatear “homenajes”. Afortunadamente existen las excepciones.

Será que pertenezco a una generación eminentemente lectora, y este tipo de cosas están más allá de mi entendimiento. No imagino un músico que no escuche lo que componen otros músicos. No imagino un director cinematográfico que no vaya al cine. No creo que haya que confundir “poesía joven” con “poesía escrita por los jóvenes”. Escudero tiene 82 años, Groppa cumplió 74. Quisiera que alguien me muestre alguna poesía argentina más joven que la de ellos.

oooooooo, ooooooooo, oooooo.

Me gustaría haber escrito *Fausto* de Estanislao del Campo, *Persuasión de los días* de Oliverio Girondo, *Hojeando un catálogo de viejos automóviles* de César Fernández Moreno, *El otro, el mismo* de Jorge Luis Borges, *Naufragios* de Hugo Foguet, *Le dije y me dijo* de Jorge Leónidas Escudero, *Obrador* de Néstor Groppa, *Materia acre* de Horacio Castillo, *Los poemas de Sidney West* de Juan Gelman, *Historia natural* de Alfredo Veiravé, sólo para mencionar a libros y autores argentinos; pero también *Espacio* de Juan Ramón Jiménez, las *Letrillas* de Góngora, *Naturaleza* de Harry Martinson, *Cartas de cumpleaños* de Ted Hughes.

Me preocupo por mi poesía y, dentro de ella, suelo exponer una cierta poética. Me inquietan, y mucho, las idas y venidas del oficio. Y el

La Pecera



oficio, a veces, surge en mi poesía, como tema, como punto a desarrollar y a discutir; como cuando Silvio Rodríguez dice “compañeros poetas, me urge...” y lanza una propuesta.

Mis etapas de trabajo hasta llegar a la versión definitiva de un poema y de un libro son las constantes correcciones. La búsqueda de la palabra perseguida es obsesiva y, si tengo la dicha de encontrarla, trataré de presentarla como un hallazgo, como fruto de la casualidad. Especulo bastante con eso, pero no me siento culpable por ello. ¿Cuántos escritores no hubiesen existido si no fuese por la constante corrección? Creo que todos tenemos derecho a aspirar a un texto mejor, aunque los lectores que encontramos en el camino siempre consideren que era mucho mejor alguna versión anterior. Es inevitable.

Creo que no hay género más autobiográfico que la poesía. En narrativa podemos “engañar” al lector con un buen argumento. Una cierta destreza para contar, puede mantener el interés del lector. De esa manera llega a sobrevalorarse algo que es simplemente oficio. En poesía, en cambio, si no se habla con la verdad, con las vísceras afuera; la mentira es descubierta enseguida. No se puede mentir. Además, la poesía es “novedad en el lenguaje”; no en el sentido de in-

ventar palabras (lo que, en el fondo, es un juego pequeño), sino dotando a la palabra del significado que nadie espera. Nada peor que lo obvio. Descreo de las “palabras específicas” que se refieren a la realidad. Lo cotidiano también puede decirse de otras maneras. La bestialidad es uno de los atributos de la nueva televisión; y eso de que la televisión es imagen, es una mentira.

Si la idea es escribir,
todos los lugares son
buenos. Si la idea es
trascender con lo que se
escribe, este país es
despiadado. Buenos
Aires es un imán dema-
siado potente para un
país tan extendido y de
geografías tan contra-
puestas. ¿Qué tiene que
ver el litoral con la cordi-
llera? ¿Qué tiene que ver
la puna con los puertos
del sur? ¿Y los cañavera-
les con la pampa húme-
da? ¿Y los viñedos con
los algodones?



La poesía no debe tener un lenguaje diferente al de la comunicación en general; debe encontrar en las mismas palabras una acepción diferente. Lo contrario es la crónica diaria, el periodismo que se evapora a lo largo del día; palabra con palabra más algún pegamento. En verdad no sé qué requisito debe reunir un poema para ser un poema. Lo fundamental es que éste no mienta, y que (se exprese como se exprese) tense alguna cuerda olvidada que habita en los aledaños.

Supongo que un escritor sirve para poner en palabras lo que otros no pueden, para expresar de manera diferente las mismas cosas, para dejar registrados los cambios, para entretener sin torpeza, para sintetizar los ideales de cada época y, por sobre todo (al menos esa es mi esperanza) para cortar el discurso del poder.



Si la idea es escribir, todos los lugares son buenos. Si la idea es trascender con lo que se escribe, este país es despiadado. Buenos Aires es un imán demasiado potente para un país tan extendido y de geografías tan contrapuestas. ¿Qué tiene que ver el litoral con la cordillera? ¿Qué tiene que ver la puna con los puertos del sur? ¿Y los cañaverales con la pampa húmeda? ¿Y los viñedos con los algodones?

No me gusta la palabra *interior*, para referirnos a todo el país que no es la Capital Federal. ¿Eso convertiría a la Capital en *exterior*; es decir, en no país?

Escribir en las provincias equivale a *escribir*, aunque en una estructura como la de la República Argentina “pintar la aldea” no signifique demasiado (las obras de Echagüe, de Dávalos, de Abeijón, de Ayala Gauna ¿serían la infaltable excepción?). Para un escritor de provincias, Buenos Aires no deja de ser una suerte de extranjería; un casco de estancia habitado por gente algo sorda, inevitablemente ciega, y que ya está teniendo problemas con el olfato.

Creo que el paisaje, más que el que nos rodea, es el que llevamos adentro. También creo que todos somos un popurrí de diferentes sensaciones. El desierto sanjuanino aparece constantemente en mi escritura, aunque los treinta años que llevo en Tucumán también han puesto mucho verde y “humedad en aumento”.

Mi relación con la ciudad es la típica relación amor/odio. No me gusta esta ciudad y me hace mal el clima, pero aquí están mis afectos. Como toda enemiga muy querida, esta ciudad está en mi literatura; y a veces, hasta por omisión.

Trato de estar al tanto de todo lo que se escribe, *aquí, allá y en cual-*



quier parte. Creo que la nueva poesía española está un poco mejor que la de los últimos veinte años, que fue bastante pobre. Creo que la nueva poesía cubana ya no es tan buena, pero que sigue siendo excelente la colombiana y la peruana. Y luego están los casos aislados, como siempre sucede.

Hace poco escuché en el Festival de Poesía de Rosario a un ecuatoriano (Edwin Madrid), a un danés (Thomas Boberg), a una venezolana (Beverly López Rego), a un español (Luís García Montero) y a un italiano (Maurizio Cucchi), que me hicieron sentir que no todo está perdido; que, una vez más, no se puede hablar de la poesía de tal o cual parte, sino de la poesía de éste individuo o de aquél; y que, para terminar, al margen de todas las teorías y de todas las elucubraciones, en este tema también cuenta aquello de “me gusta” o “no me gusta”. Así se simple.

oo ooooo

Hay varios poemas míos (aunque no muchos) que han logrado reproducir mi estado de ánimo con una cierta aproximación. Quiero especialmente uno llamado *La casa de té*, referido a un espacio utópico; o *El orvío*, dedicado a mi abuela; o *Cueca de la palabra muerte*, que es lo más autobiográfico que escribí; o *En descargo de un poeta que envejece*, porque es una desasosegada poética que apela al sarcas-

mo. Pero, por el efecto que produce en otros, es un poema titulado *Carta final sin novedades* (al que algunos conocen como *El poema de Camilo*) el que mejor me representa. Es éste:





En el lugar donde ahora estás
no hacen tric
tric tric, las aves
hacen trac
hacen guaaac guaaac
-sonidos tan extraños-
aunque el viento sopla de la misma manera
pero agitando otros árboles
y el cielo es menos azul
y los campos más verdes.
Todo sucede allí como en una ropa dada vuelta.
Te busco en las costuras
y no estás.

No estás en los destellos de esas islas exóticas
sino en cuanta cosa de este páramo todavía te recuerda,
y crujen las maderas,
y ladra ese animal

que no siempre es un perro.
Hacia allá van mis cartas.
Hacia acá vuelven siempre quemadas por el viento.
Nada ha cambiado en mí

(según reza el espejo)
salvo que ahora también pienso en la muerte
y existe una pastilla que gobierna mi sueño.
Lo demás es la clásica rutina,
el prolongado uuuuuuuuuuuuu de la distancia
el cansancio
esta guerra.





¿Sueñan los androides con juegos de computadora? Blade Runner

por Fernando Scelzo

“¿Alguna vez se han fijado cuántas películas son adaptaciones?” pregunta Linda Seger al comienzo de su libro *The Art of Adaptation: Turning Literature into Film* (1). Los clásicos y las grandes películas provienen de adaptaciones de libros, obras de teatro, e historias de la vida real. Con vendría actualizarnos y agregar otra fuente para los guiones cinematográficos: los videojuegos. Los recientes estrenos de *Lara Croft: Tomb Raider* (2001), *Final Fantasy* (2001), y *Resident Evil* (2002) (2) son recibidos con entusiasmo por tener su origen en populares videojuegos. Pero el proceso inverso (el filme como origen del videojuego), si bien ha venido dándose desde hace algo más de una década, lo ha hecho sin grandes resultados; quizás los únicos juegos realmente populares basados en filmes sean los de la serie *Star Wars*, e *Indiana Jones*.

Pareciera que, tanto en el cine como en los videojuegos -y por qué no también en la literatura- los más grandes éxitos estén condenados casi al anonimato. Tal es el caso del ‘fenómeno’ *Blade Runner*, que, si bien es considerada una película *de culto*, no goza de la popularidad y el conocimiento de las masas. Igual o similar suerte corrieron el libro *¿Do Androids Dream of Electric Sheeps?*, de Philip Dick, que da origen al filme, y el juego *Blade Runner*, producido por Westwood Studios en 1997. Este último comparte mucho más que el nombre con la película. Este juego también podría ser considerado ‘*de culto*’, aunque tal vez no por su calidad como juego, sino por su relación con el filme y el libro que les da origen. *Blade Runner* (el juego, de ahora en más, *BRJ*) puede ser, al igual que el libro y el filme, analizado como una obra literaria. Podemos hablar de un texto, de un lector, y de la relación entre ambos. Podemos también ir mucho más allá. Así como se han hecho (innumerables) análisis de las relaciones entre el libro y el filme, podemos realizar operaciones similares, y analizar las conexiones entre el juego y la película, y el juego y el libro.

Antes que nada, intentemos una breve descripción del juego, desde lo general a lo particular. *Blade Runner* entra en la categoría de juegos ‘de aventuras’, o ‘aventuras gráficas’. Esto es, juegos con una historia (en



general) compleja, donde el jugador asume el rol de un personaje, al que debe guiar a través de un mundo virtual, y a través de una determinada historia. Este tipo de juegos se opone, por así decirlo, a otros tipos de juegos en que el objetivo principal es ‘combatir’, o ‘matar’: juegos *de rol*, de *estrategia*, *arcade*, ‘tipo *Doom*’, etc. En las *aventuras gráficas*, el personaje (es decir, el jugador) debe interactuar tanto con otros personajes del juego, como con los objetos dentro del mismo. Esto se logra ya sea con un simple “click” del “mouse” (éste es el caso de *BRJ*), o a través del uso de comandos básicos como ‘caminar’, ‘hablar’, ‘mirar’, ‘usar’, ‘agarrar’, etc. (en el caso de los juegos más viejos). Entre los juegos más conocidos de este género se incluyen las legendarias series de *Maniac Mansion*, *Monkey Island* (3) , *Larry*, entre muchos otros.



BRJ, ocupa cuatro CDs. Su gran tamaño (en especial para la época en que fue producido) se debe principalmente a la gran riqueza gráfica y sonora, ya que posee partes ‘textuales’ del filme (es decir, imagen y audio tomados del filme). El juego recrea a la perfección el Los Angeles del 2019 que nos mostraba el filme. Incluso en el comienzo del juego es posible ver (luego del texto introductorio sobre los *replicantes*, los *blade runners*, y la *Tyrell Corporation*) esa tenebrosa ciudad surcada por autos voladores, y regulares explosiones en el horizonte...

Pero el juego no es una simple recreación interactiva idéntica a la pelícu-

La Pecera



la. En *BRJ* asumimos el rol de Ray McCoy, un joven *blade runner* a quien le asignan la misión de descubrir y ‘retirar’ a unos *replicantes* Nexus-6 que andan cometiendo asesinatos por la ciudad. La ‘banda’, si bien no está liderada por el Roy del filme, tiene como líder a un *replicante* casi perfecto (superior física y mentalmente -y que recita de memoria versos, entre ellos del poema *Tyger! Tyger!*, de William Blake), que busca descubrir cuánto les queda de vida, a él y a su ‘familia’. Es decir, las cosas son similares al filme, pero no idénticas: ya veremos porqué.

La compañía Westwood se la ingenió para recrear de manera casi perfecta el Los Angeles del filme. Manejando a nuestro personaje (vía “mouse”) debemos realizar nuestra tarea de detectives. Interactuamos (dialogamos) con los distintos personajes, recogemos diversos objetos (pistas para ir resolviendo los crímenes e ir descubriendo el paradero e identidad de los *replicantes*), y recorremos los distintos espacios de la ciudad. He aquí una de las maravillas de este juego: poder interactuar en diversos escenarios de la película, utilizar objetos que aparecen en el filme, y dialogar con algunos de sus personajes. Podemos entonces visitar un local de *sushi* del barrio chino, el departamento de Sebastian (y ver, por supuesto, a sus ‘juguetes’ dándonos la bienvenida), el edificio Yukon donde se

ocultaban los *replicantes* del film, el magnífico edificio de la *Tyrell Corporation*, entre otros. Podemos (¡debemos!) también utilizar un analizador de imágenes en tres dimensiones, y hacer el *test Voigt-Kampff* a los posibles *replicantes*... Entre los personajes ya conocidos con los que interactuamos (además



de muchos otros que son propios de la ficción del juego) están Gaff, Leon, Tyrell, y Rachel, con las voces de los mismos actores que en la película. La ambientación tenebrosa y oscura del filme está perfectamente recreada y se corona con la



inigualable música de Vangelis.
¿Cómo explicar, o justificar, entonces que el juego posea elementos tomados ‘textualmente’ del filme, pero que su historia no sea exactamente la misma? Principalmente por dos razones. En primer lugar, porque el juego fue diseñado en base a lo que se llama ‘teatro virtual’ o ‘teatro viviente’ (4): cada personaje tiene ‘vida propia’, se mueve a su antojo dentro del mundo del juego, y se comporta de forma independiente -todo dentro de ciertos lineamientos, por supuesto. Esto hace que si quisiéramos comenzar el juego de nuevo, la historia no sería *exactamente* igual, sino que habría ciertos cambios. Puede ser que encontremos a los personajes en otros lugares, que nos den otras pistas, e incluso podría cambiar la identidad de algunos *replicantes*. Es decir, que ciertos elementos del juego cambian, en base a nuestras acciones. Por ejemplo: ¿es Ray McCoy un *replicante* -como es posible que lo sea Deckard en una de las versiones del filme?

(5) Sí, es posible. Pero también es posible que no lo sea. O que McCoy no lo sepa (o “que no quisiera creerlo”, según Gaff) -ni nosotros, como jugadore-, dependiendo, una vez más, de nuestra habilidad como detectives, de cómo se comportan los personajes, y del azar. Esto hace también que el juego tenga varios finales posibles, algunos muy distintos, y otros muy parecidos entre sí.

Como mínimo, hay 13 posibles finales -se habla de algunos más-, según cómo juguemos. Así, es posible llegar a un final similar al del filme (¡de cualquiera de las dos versiones!) o a otros totalmente distintos. Es posible que Ray McCoy, nuestro *blade runner*, sea humano, o termine siendo un *replicante*. Es posible unirse a los otros *replicantes*, huir con ellos como una gran familia, o sólo con un replicante (no con Rachel, ya veremos porqué), camino a mejores tierras, entre otros finales posibles,...algunos hasta con *origami* de animales incluidos. En



La Pecera



un final, es posible ver morir agonizando al último replicante, aceptando finalmente su destino de una corta existencia, y recitando un poema de William Blake (6). Nada que envidiarle al grandioso final de Roy.

La segunda razón por la cual el juego no es idéntico al filme (y razón por la cual no podemos huir con Rachel) es que la historia o realidad propuesta en la película **existe en paralelo** con la historia propuesta por el juego. Existen elementos de sobra -aunque algo sutiles- para demostrarlo. Veamos algunos: al estar en la estación de policía, observamos una cartelera con los nombres de los diferentes *blade runners*, entre los que nos encontramos (McCoy), y también el nombre de Gaff,...y el de Deckard. Al visitar la *Tyrell Corporation*, Rachel nos informa que “otro *blade runner* acaba de estar ahí”. Lo primero que nos dice Tyrell es “Como ya le expliqué al señor Deckard...”. Esto nos indica que la relación con el filme va más allá de un simple intertexto: las historias de ambos *Blade Runner* son simultáneas, coexisten. Y hay más: al visitar el edificio Yukon, nos encontramos con un hombre (?) quejándose porque los policías han entrado en su habitación y tomado sus fotos: se trata de León, el *replicante*. Al revisar su habitación encontramos una escama en la bañera. Luego, tras ir al barrio chino, nos entera-

mos que la escama es de serpiente, y que Deckard ya pasó por ahí, preguntando por lo mismo. Debido a esta simultaneidad de historias, el romance con Rachel es imposible para nuestro personaje -aunque no faltan otros posibles amores-, y los *replicantes* consiguen llegar hasta Tyrell, pero sin llegar a asesinarlo. Las historias (filme-juego) se cruzan, pero no se estorban.

BRJ posee, además, una relación intertextual directa con el libro que le da origen. Algunos elementos del relato provienen directamente de *¿Do Androids...?* Ray McCoy es mucho más parecido al Deckard del libro que al del filme: se trata de un *blade runner* novato al que le asignan su primera misión importante, y no de un viejo y retirado cazador. En el juego cobra importancia la distinción entre animales ‘reales’ y ‘artificiales’, distinción prácticamente olvidada en la película. McCoy tiene como compañero a una perra ‘real’ (según cree) y pretende, con el dinero que gane por capturar a los *reps*, comprarle un compañero. En el libro, Deckard poseía una oveja (eléctrica) y pretendía, con el dinero de su retiro, comprarle un compañero. También sucede en el juego (puede ocurrir o no) que una pista nos lleve hasta una *replicante* que ha conseguido triunfar como cantante de ópera. Al querer hacerle el VK-test, llama a la policía, y McCoy es arrestado,



acusado de “hacerse pasar por cazador de recompensas”. McCoy no conoce ni la comisaría ni a los policías que le acompañan, deduciendo que tienen relación con los replicantes, y que han creado una tapadera en la caótica ciudad que les permita actuar cuando aparezca un cazador real. Esta parte de la historia no aparece en el filme, sino que proviene directamente del libro. En los créditos finales del juego, se reconoce que éste está basado tanto en la novela de Dick, como en *Blade Runner*, versión de 1982. La elección por parte de Westwood (7) del formato de ‘aventura gráfica’ para traducir *Blade Runner* al formato de computadora es totalmente adecuada para tan compleja explotación de las posibles historias que conforman el todo *Blade Runner*. Otra alternativa hubiera sido convertir *BR* en un juego de acción, al estilo *Max Payne* (8), donde nuestro único trabajo sería, quizás, disparar contra replicantes -y todo aquello que se moviera-, tal vez mediante una adaptación (simplificación) del guión. Pero afortunadamente no fue así. El presente juego tiene una mínima parte de acción (en el sentido más moderno del término: disparos, explosiones, etc.) -transformando nuestro puntero en una mira, nosotros mismos debemos ‘retirar’ a los *reps*-, pero tales partes son escasas, y no constituyen el núcleo central del juego. El formato de ‘aventura gráfica’ no

sólo es adecuado para representar una historia detectivesca (así como el género detectivesco y el *film noir* fueron adecuados para la versión cinematográfica), sino para enriquecer al máximo las relaciones del juego con el filme y el libro. El juego, casi como un filme interactivo, se conserva dentro del subgénero detectivesco/policial, y de ciencia-ficción, que el filme proponía en la transformación del libro.

BRJ permite una relación argumental mayor con sus hipotextos, que la que la película mantiene con el libro. Las diferencias argumentales entre filme y libro -y entre las versiones del filme- nos fuerzan a concebir *Blade Runner* como un todo que admite varias realidades posibles, pero que nunca se manifiestan a la vez. Ya hemos hablado de la posibilidad de que Deckard sea un replicante. La existencia del libro y la(s) película(s) nos hacen ver a un Deckard en un contexto, replicante y en otro, no replicante. Y así con otros elementos de la historia. Aún si estos fueran contradictorios, admitimos ambas realidades como dos manifestaciones, dos opciones, de una misma historia. Las ‘aventuras gráficas’ basan su importancia como juegos en la necesidad de asumir totalmente el rol del personaje, y realizar las acciones que lleven a seguir la historia. *BRJ* es, además, especial por su característica de ser un juego en que la histo-



ria depende en gran medida de las acciones del jugador. Las distintas realidades posibles de la historia coexisten -en cierta manera, filme y libro coexisten fusionados en el juego- reconciliados por la posibilidad de ser elegidos (a veces inconscientemente) por el jugador. Así, McCoy, como equivalente a Deckard, puede o no ser un *replicante* sin que ambas realidades sean excluyentes.

Linda Seger, citada ya al comienzo, nos dice que en un filme, el tema sirve como un agregado a la historia, mientras que en una novela, es la historia, la que generalmente sirve al tema (9). En el caso de los juegos, lo más importante suele ser la interacción, seguida de la historia. El tema muy rara vez tiene alguna importancia. En el caso particular de *BRJ*, tienen gran importancia dos elementos a) la interacción, el poder de decisión que tiene el jugador, y b) la fuerte relación intertextual que tiene con el filme y el libro. Luego, entonces, quedaría la historia, y finalmente el tema, sin embargo presente. Bajo todas las capas de efectos visuales y sonoros de la historia y sus enlaces con sus fuentes, podemos distinguir las voces de personajes como McCoy, Gaff, y los *replicantes* preguntándose: *¿qué es la realidad? ¿qué es el ser humano? ¿qué somos, si no nuestros recuerdos?* Todo esto diferencia a *Blade Runner* de otros juegos que

han nacido como adaptaciones de películas (e.g. *Indiana Jones y la Última Cruzada*), en los cuales las relaciones intertextuales -gráficas, sonoras, temáticas, y argumentales- no tienen tanta fuerza, ni individualmente ni en su conjunto.

Para finalizar, retomo la pregunta que se hace Fernando Ángel Moreno Serrano (10) sobre el porqué comparar y contrastar dos textos, y la extiendo a porqué comparar dos textos con un tercero, siendo éste un videojuego. Se trata de ver qué pueden ofrecerse los textos entre sí -a modo de diálogo entre, digamos, el hipertexto y el hipotexto-, y qué pueden ofrecernos a los *lectores*, **todos** los textos al unísono. La relación novela-película-videojuego puede verse desde un punto de vista posmoderno, no sólo en base a la relación que se genera por la transformación intersemiótica sino desde la hipertextualidad. A semejanza de los vínculos de las páginas web (la metáfora computarizada no es fortuita), los distintos elementos del juego nos relacionan con elementos semejantes a los de la película y el libro, y, a su vez, los elementos de la película enlazan con la novela. Pero el libro, a través del lector, enlaza con los otros dos. Esta relación, que aparenta encerrarse en un callejón sin salida, es, en realidad, lo que enriquece la existencia de ambos textos primarios (novela, filme), en presencia de un tercero. Al irse



interrelacionando y retroalimentando se van enriqueciendo hasta formar una unidad más compleja que se relaciona luego con el lector, completando -o al menos ampliando- así el diálogo. De este modo, el lector no sólo se relaciona con la novela o con una película, sino con ambos a la vez. Así, por ejemplo, mientras que *Blade Runner* nos sumerge en la pregunta “*qué es el ser humano*”, *¿Do Androids...?* nos hace preguntarnos *qué es la existencia*. Ambas preguntas están relacionadas, pero no son idénticas. ¿Se debe entonces preferir una por sobre la otra? Quizás no: “Blade Runner” esconde entonces ambas. Otro ejemplo: ¿debemos despreciar la versión de Peter Jackson de *El señor de los anillos* si consideramos cuánto del libro original se pierde en la película? ¿O podemos juntar la obra maestra de Tolkien con la realización fílmica? “Toda nueva obra que cobra existencia se relaciona inmediatamente con las anteriores” (Eliot), nunca mejor dicho: sólo que en este caso la relación se haría más íntima gracias a la presencia de un tercero, el juego, que sirve de mediador. Finalmente, será el lector, como siempre, el que unifique todas las realidades posibles.



Notas:

¹ New York: Henry Holt and Company, 1992. p. xi. La traducción es mía.

² En la Argentina bajo el título de *El huésped Maldito*.

³ Las series de *Maniac Mansion*, *Monkey Island*, *Indiana Jones*, entre otras, pertenecen a la compañía *LucasArts* (antes *LucasFilms*), de George Lucas.

⁴ Entre los primeros juegos que usaron esta característica podemos mencionar el *Lure of Tempress* y el *Shadow of the Comet* (este último basado en las historias de H. P. Lovecraft) a principios de los 90.

⁵ En la versión *Director's Cut* se da a entender que Deckard era un *replicante*, cosa que confirmó el propio R. Scott en una entrevista en el 2000. No podemos estar seguros de que Deckard sea un *replicante* según la primera versión (*Producer's Cut*), o el libro.

⁶ Incluido en “Letters on Sight and Vision. To Thomas Butts” (Nov. 22, 1802).

⁷ Westwood es más conocido por sus juegos de estrategia (estilo que hubiera resultado inadecuado para *Blade Runner*).

⁸ *Max Payne* es un juego de acción con sorprendente sonido e imagen en 3D, “estilo *Matrix*”. La historia (policial), si bien presente, juega un papel totalmente secundario.

⁹ *Op cit.* p 14. La traducción es mía.

¹⁰ *De la novela ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas? al largometraje Blade runner.* <http://www.cinefantastico.com/nexus7/articulos/bladerunner.htm>

La Pecera



Calvino Erótico

por Héctor J. Freire

“...esta cocina era sin duda afrodisíaca, pero en sí y por sí...., o sea estimulaba deseos que buscaban satisfacción sólo en la misma esfera de sensaciones que los había engendrado, por lo tanto comiendo platos nuevos que reanimaran y ampliaran esos mismos deseos.

Estábamos pues en la mejor de las situaciones para imaginar cómo se habría desenvuelto el amor entre la abadesa y el capellán, un amor que podía haber sido, a los ojos del mundo y de ellos mismos, perfectamente casto y al mismo tiempo de una carnalidad sin límites en esa experiencia de los sabores que alcanzaban mediante una complicidad secreta y sutil.”

(Bajo el sol jaguar. Italo Calvino)

□ □□□ □□ □□□□□□□□ □□□□□□□□:

El erotismo literario -entendido como la exaltación del goce sensual hasta el punto de excitar el instinto voluptuoso de los lectores- incluye tal variedad de estilos, tonos, motivaciones, y tantas poéticas como el total de la literatura en su conjunto. No es solamente y «puramente comercial» como suele creerse. Muchas grandes obras de la literatura erótica costaron prisión, tormento y hasta la muerte a los autores. Y en otros casos solo se reprodujeron apenas unos pocos ejemplares y para uso exclusivo del autor. Tal el caso de «*Mi vida secreta*» de Henry Spencer Ashbee, un rico comerciante inglés que viajó por Europa, Asia y Africa, y donde el autor describe la moral, usos y costumbres de 2.500 mujeres de todos los países con las que mantuvo relaciones sexuales. Pero este increíble catálogo que incluye todos los coitos posibles, como la mayor parte de la literatura erótica apunta al mito, inventa, deforma y exagera. Tal es el caso de Pierre Louys, ilustre pluma de las letras francesas de fines del siglo XIX, que escribió una obra secreta de increíble obscenidad, y que fue dada a conocer por su viuda. Buena parte de la literatura erótica, y sobre todo las mejores obras que ésta incluye comportan satisfacción del deseo del autor en el plano imaginario. Y esta se extiende al lector cuando la escritura de las mismas tiene eficacia expresiva y estética. En este sentido podríamos preguntarnos: ¿es el erotismo un adiestramiento de



los impulsos, o es una poética en sí mismo?. Quizás lo sagrado (lo oculto), es lo que más está en juego. Frente a lo erótico y frente a lo poético, nos encontramos con el rubor de sentirnos manejados por algo que nos ignora, que se aprovechará de nuestro sentimiento: “*El ser humano constantemente se da miedo a sí mismo. Sus movimientos eróticos le aterrorizan*”, expone Georges Bataille en el prólogo de su clásico ensayo *El Erotismo*.

Ambas fuerzas, opuestas al poder, permanecen en las sombras, y nuestro patetismo consiste en buscar infructuosamente la dominación por la denominación, pero ni siquiera en ello vamos a encontrar reposo. Si el erotismo es la fascinación que produce el imaginario; y la construcción de un texto erótico, es agregar la poética al imaginario o la ficción del erotismo, me atrevería a decir que lo erótico y lo poético, en su finalidad misma, admiten desde las nieblas místicas de San Juan de la Cruz hasta la impúdica lascivia del Marqués de Sade, aquello que va de extremo a extremo entre la destreza del dominio y la urgencia de los cuerpos.

Para el poeta Octavio Paz, el erotismo es la parte más sutil del fuego (juego) del amor. También es la ilusión del amor. La fascinación que produce dicho imaginario. Y en este sentido, Paz en su intenso libro *La llama doble (Amor y erotismo)* de 1993, rescata la mitología griega, donde Eros representaba la fuerza de atracción de los elementos primordiales y ordenadores del mundo. Una divinidad protectora de la hermosura de los jóvenes. Un dios capaz de producir el amor. La pulsión de vida, en oposición a la pulsión de muerte (Thanatos). Además de simbolizar el poder general de unificación y conexión. El mismo abrazo erótico del que va a hablar Calvino, en la conjunción de los opuestos, unido a la exótica comida y al sacrificio: representada en los templos mexicanos y en el dios Chac-mool (figura humana semitendida, en posición casi etrusca, que sostiene una bandeja apoyada en el vientre, con los corazones de las víctimas ofrecida a los dioses).

En el ya emblemático libro «*Historia de la literatura erótica*», su autor, Alexandrian, utiliza una adecuada metodología, la cronológica, para conducirnos desde el arte de amar en la antigüedad, hasta el conocimiento de autores y obras contemporáneas. En el prólogo reconoce que la literatura erótica tiene como objetivo afirmar los derechos de la carne, la decencia y la libertad sexual prohibida.

El erotismo, al manifestarse en novelas, cuentos, poemas, teatro y hasta panfletos, va trazando una huella muy clara no sólo acerca de costumbres más o menos disipadas, sino también acerca de la política de diversas épocas, de la permisividad o de la represión, de aspectos sociales, psico-



lógicos y religiosos que hacen a la totalidad del ser humano en su devenir temporal. Por ejemplo, que en sus primeros tiempos el cristianismo admitió la literatura erótica -que no hicieron los filósofos estoicos- y que la calidad de clérigo no impidió a más de uno cultivarla. Las prohibiciones del Vaticano, del Index y otras censuras vinieron después. Y, por cierto, en materia de puritanismo, la Reforma fue mucho más dura que el catolicismo.

A modo de muestra, o simplemente como «guía de lectura», mencionaremos sólo a unas pocas obras significativas dentro del gran corpus de la literatura erótica, porque inventariar tal corpus erótico ocuparía demasiado espacio. Aristófanes y su compañera Lisístrata; Catulo tratando de olvidar a Lesbia; Ovidio con su *Ars Amatoria*; el hiperbólico *Satyricon* de Petronio y *El Asno de Oro* de Apuleyo; los trovadores; *El Decamerón* de Bocaccio; el genial Aretino; el pantagruélico Rabelais, tan ávido de comida como de sexo; el siempre sorprendente Corneille; el erotismo oculto en los cuentos de hadas de Perrault; el moralista Marqués de Sade. Una lista interminable de poetas tales como: Gautier, Baudelaire, Anais Nin, Aragon, Bataille, Dalí y H.Miller. La inolvidable *Lolita* de Navokov. El japonés Yukio Mishima, que merece ocupar un lugar entre Wilde y Genet. Sin olvidar por supuesto, las clásicas *Mil Noches y una Noche*, o *El Cantar de los Cantares*. Los refinamientos chinos del *Loto Dorado* o las dolorosas *Historias de amor entre samurais* de Saikaku Okara; *El Decamerón Negro* de Frobenius, y *La Antología Negra* de Blaise Cendrars; *Los once mil penes* de Apollinaire. *La Celestina*, o el encuentro regocijante con el Arcipreste de Hita; Quevedo y la poesía erótica anónima del siglo de oro. En cuanto a la literatura latinoamericana algunos poemas de Neruda, el tratamiento que hace del cuerpo Jorge Amado; el barroquismo de Severo Sarduy; el juego erótico-lingüístico de los textos de Girondo. El caluroso trópico de Enrique Molina, y algunas «rarezas poéticas» de Julio Cortázar.

Pero no siempre la literatura erótica es tal, con frecuencia incurre deliberadamente en obscenidad y pornografía, con intenciones que trascienden tanto el erotismo como el hecho estético-literario. Una literatura erótica instrumental de objetivos proselitistas. El éxito de «*Historia de O*» en los setenta, que fracasó en la primera edición en los cincuenta, es un caso de instrumentalidad sociológica: en E.E.U.U. y Europa el público estaba un poco harto de los excesos verbales del feminismo. Leer *Historia de O* era como responder con una broma machista a las pretensiones feministas. Las mujeres de letras expresaron tardíamente el erotismo. Los bellos poemas de Safo son antes amorosos que eróticos. Sin embargo, se atribuye a



Astianassa, allegada de Helena de Troya, un tratado de erotismo. No obstante, la historia de la literatura está llena de «autoras lascivas» inventadas por hombres. El fenómeno puede atribuirse a una obsesión típicamente masculina y recurrente: el sueño de la puta sabia. Una mujer que lo sabe todo y con la cual el autor pretende colmar imaginariamente unos deseos inextinguibles por definición, como no sea con la propia muerte.

El (h)omnívoro: En los textos llamados “eróticos” tanto autores como lectores siguen buscando el mito triunfal de un cuerpo no condenado a la derrota y a la decrepitud.

Dentro de esta limitada e incompleta introducción, el escritor italiano Italo Calvino debería ocupar un lugar más significativo. Su libro de cuentos *Bajo el sol jaguar* (1990), nos embarga en el ritual casi mitológico de un particular sabor. Difícil será borrar de nuestra memoria como lectores, esa sensación erótica de presencia corpórea de los aromas que busca en la comida, en esos exóticos platos de la cocina mexicana, que despiertan el deseo, el “apetito sexual” en ese escritor que como turista visita antiguos templos aztecas, y es víctima consentida de alguna persistente presencia de los sentidos. ¿Qué sería de las emociones del cortejo amoroso sin la comida? El texto de Calvino nos recuerda, como la escena deliciosamente sensual y atrevida de la taberna en el *Tom Jones* de Fielding, que una comida puede ser el escenario perfecto para la seducción. El hambre sexual y la comida siempre han sido aliados. “Muchas cosas”, en el cuento de Calvino, dependen de la comida y de la exaltación del sentido del gusto. El gusto es un sentido íntimo. No podemos gustar cosas a distancia. Y como lo demuestra Calvino en el texto, y como somos omnívoros, nos atraen muchos gustos. Debemos comer para vivir, lo mismo que debemos respirar. Pero la respiración es involuntaria, y comer no lo es; requiere energía y planificación. La comida es una gran fuente de placer, un complejo de satisfacciones tanto fisiológicas como emocionales.

A lo largo de la historia, y en muchas culturas, la palabra *gusto* ha tenido siempre un doble significado. En inglés, *taste* deriva de *tasten*, examinar por el tacto, probar o degustar, y se remonta al latín *taxare*, tocar con energía. De modo que el gusto ha sido siempre una prueba o un juicio. Los que tienen gusto (Olivia y su esposo, en *Bajo el sol jaguar*) son los que aprecian la vida de un modo intenso, personal, erótico y han encontrado algo en ella sublime. Algo de “mal gusto” se considera obsceno o vulgar. Y en relación al erotismo, pornográfico.

Sin embargo, en este cuento, Calvino va “un poco más allá”: relaciona la carne en el comer, con el sacrificio y el amor. El sacrificio y el canibalismo.

La Pecera



mo, vinculados al hecho de comer, con la verdad de la vida revelada en la muerte.

En *Bajo el sol jaguar*, se reactualiza la antigua comparación del sacrificio con la unión erótica. Suele ser propio de este acto el otorgar vida y muerte, dar a la muerte el rebrote de la vida y, a la vida, el vértigo de la muerte. Es la vida mezclada con la muerte: la muerte es signo de vida. Y esta conjunción de opuestos, como en un abrazo erótico, adquiere en Calvino pleno sentido, ya que lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es la carne, el cuerpo. El movimiento de la carne excede en este cuento, un límite, una violencia que anima a los órganos. La carne es ese exceso que se opone a la ley de la decencia. La carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición del cristianismo: la pareja del cuadro en el bar “*Las Novicias*”, en Oaxaca. Donde una monja joven y un viejo sacerdote, de pie, uno junto al otro, las manos ligeramente separadas del cuerpo, casi rozándose, transmitían a la pareja de turistas, una sensación perturbadora, como un espasmo (¿orgasmo?) de sufrimiento y felicidad contenido.

Lo atractivo (erótico) en este genial cuento de Calvino, está dado en la articulación entre el lenguaje poético y la prohibición contenida en la temática. Prohibición, a mi modo de ver de alguna violencia elemental y básica. Y esa violencia se da en la carne: “en la carne de la literatura” de Calvino, que designa el juego (el fuego) de los órganos de la reproducción y del amor:

....”*Tal vez no se podía, no se debía esconderlo...Si no era como no comer lo que se comía....Tal vez los otros sabores tenían la función de exaltar aquel sabor, de darle un fondo digno, de honrarlo...*”

Al oír esas palabras sentí de nuevo la necesidad de mirarle los dientes, como ya me había ocurrido durante el trayecto en jeep. Pero en aquel momento se asomó a sus labios la lengua húmeda de saliva, y en seguida se retrajo, como si estuviera saboreando algo mentalmente. Comprendí que Olivia ya estaba imaginando el menú de la cena....

....Lo que estaba imaginando era la sensación de sus dientes en mi carne, y sentía que su lengua me levantaba contra la bóveda del paladar, me envolvía en saliva para empujarme después bajo la punta de los caninos. Estaba sentado allí delante de ella pero al mismo tiempo me parecía que una parte de mí, o yo entero, estaba contenido en su boca, era triturando, desgarrando fibra por fibra. Situación que no era completamente pasiva por cuanto mientras Olivia me masticaba yo sentía que actuaba en ella, le transmitía sensaciones que se propagaban desde las papilas de la boca por todo su cuerpo, que era yo quien provocaba cada una de



la sustitución, el recorte fragmentario, los pliegues, etc.

· Por último para Calvino se pueden adoptar dos posturas tradicionales frente a lo erótico:

1- Asumir para su tratamiento literario, aspectos regresivos de lo primitivo, como recuperación de la capacidad de asombro (por ejemplo, D.H.Lawrence, Vallejo, Girondo).

2- Establecer una relación más “humana” con la realidad, asignándole un lugar central al encuentro sexual. Como la única comunicación vital. La literatura erótica sería un método indispensable para devolverle Eros a la existencia. (el caso de Neruda, H.Miller).

Pero existe otro procedimiento, yo diría más heterodoxo, que es el de imaginar y describir encuentros eróticos, relaciones sexuales no antropomorfas. Relatar “amores” de moluscos, organismos unicelulares, el encuentro entre el esperma y el óvulo. Donde los signos sexuales aparecen en un plano lingüístico más bajo, como lo hiciera S. Becket, o el propio Calvino en su libro *Tiempo Cero* (1967):

“Es decir, esa tensión hacia el afuera el otro lado el otro modo, que es finalmente lo que se llama un estado de deseo. Sobre este estado de deseo es mejor ser más precisos: se observa un estado de deseo cuando de un estado de satisfacción se pasa a un estado de creciente satisfacción y por lo tanto, de inmediato, a un estado de insatisfactoria satisfacción, es decir, de deseo.”





Relatos.

Los Años Que Les Quedan

por Leonardo Huebe

Cuarenta y ocho horas. Cuarenta y ocho horas me dice Ortiz, el doctor. Pienso en Jorge, en Dolores, en El Nene, en Baigorria. También pienso en Marta. Cuarenta y ocho horas. No sé si Marta va a llegar, le digo a Ortiz. Ortiz, los ojos tirados en un foso, levanta los hombros con desánimo. Anarquista de mierda, pienso.

Miro el pasillo del hospital; por primera vez veo el pasillo del hospital: pintura vieja, baldosas flojas, olor a desinfectante, a muerte lenta. Me siento en una camilla sucia y repito: cuarenta y ocho horas. Dos días, Tovarich; te quedan dos días. Te quedan dos días a vos y nos quedan dos días a nosotros; al sueño de los chicos gritando en las escuelas, el puño izquierdo en alto, “seremos como El Che”; al sueño de las iglesias incendiadas; al sueño de los estancieros y los curas fusilados; al sueño de los retratos de Lenin y Stalin detrás tuyo, en el despacho presidencial; al sueño de la Plaza como la vimos cuando López Rega trajo del exilio a sus marionetas, pero esta vez todos con banderas rojas, cantando “La Internacional”, y Jorge, y Dolores, y El Nene, y Baigorria, y también Marta, y yo, y vos, Tovarich, en el balcón de la Casa Rosada, tu puño izquierdo como a partir de ese día lo tendrán los chicos en las escuelas, diciendo “Bienvenidos camaradas”, y Fidel y Raúl a tu lado, extasiados, Fidel, Raúl y los camaradas, por el trapo rojo que abraza al Obelisco, por el rumor de las explosiones que el viento trae desde el Congreso y por el fuego ateo que devora la Catedral.

Llegue o no llegue, a más tardar se acaba en cuarenta y ocho horas, repite Ortiz. Lo miro. Me mira. El sufrimiento, agrega. Dos días, digo, y me dan ganas de llorar.

Pero como está Ortiz sonrío.

Y soñás con un sendero; y con un bosque. Con un bosque quebrado por el sendero. Soñás que el aire del sueño es fresco, y es húmedo, y huele a eucalipto. Soñás que es de día, pero no sabés, en el sueño, si hay sol o si es de mañana o de tarde.

Soñás que imaginás, en el sueño, que es tu cumpleaños, y soñás que imaginás a todos esperándote para que soples las trece velitas. Imaginás,



en el sueño, la cara de tus padres, y después soñás que imaginás la cara preocupada de tus padres, nerviosos por tu tardanza.

Y es en ese momento que soñás al hombre entre los árboles. Que lo soñás en detalle al hombre entre los árboles. Que lo soñás desnudo, gris, fusilado contra un pino.

En el sueño, pensás en Dios; no sabés por qué, pero siempre, en ese momento del sueño, pensás en Dios; y mientras soñás que mirás al hombre entre los árboles fusilado contra un pino, el cuerpo desnudo y gris te revela, en el sueño, de manera incomprensible, como suceden las cosas en la vigilia, y natural, como nunca son las cosas en los sueños, que Dios no existe, que el Dios que hasta ese sueño desayunaste cada domingo a la mañana no existe, que ese Dios, como Papá Noel, como los Reyes Magos, jamás existió.

Y sé que llorás en el sueño no porque Dios no exista, sino porque no es tu cumpleaños, porque nadie te espera y porque te escapaste del hospicio y de la foto de Evita que velaba este sueño, el sueño que te acompaña desde el día que encontraste al hombre en el bosque fusilado contra un pino, el sueño que empezó a formar los sueños que en cuarenta y ocho horas se terminan, el sueño que ojalá, queridísimo Tovarich, te lleve a la inconsciencia.

En el bar del hospital me esperan Jorge, El Nene, Dolores y Baigorria. Están sentados contra la pared más alejada de la puerta, junto al pasillo que termina en los baños, donde el aire es difuso. Vicios de juventud, pienso. Camino hacia ellos. ¿Lo podemos ir a ver?, me pregunta Baigorria. Imitando la postura cansada del doctor Ortiz, le contesto: Imposible, nada de visitas. Ese Ortiz es un anarquista de mierda, dice Jorge. En Méjico lo teníamos para limpiarnos los mocos, y ahora el cornudo se la cobra.

Pido una milanesa. El Nene me dice que está hecha con residuos patológicos. Ni siquiera lo miro. El día que Tovarich lo aceptó en la célula, le dije: ese tipo es un estúpido; y hace poco me dio la razón. Mientras aún llevábamos encima los escombros del Muro de Berlín, me preguntó: ¿Podés creer que el pelotudo de El Nene sigue creyendo en la revolución?

Marta está en Buenos Aires, me dice Baigorria. Ya sé, contesto, sin saber que Marta ya estaba en Buenos Aires. Seguramente quiere verme, pienso, y también pienso que yo no quiero verla. Fueron cuatro los años que vivimos juntos, cuatro años de mudarnos cada tres meses, cuatro años de ser escondidos por camaradas, cuatro años de quemar los libros después de leerlos; fueron dos años de Triple A, y dos años de Grupos de Tarea y de Tacuara.

Así fueron esos cuatro años, hasta que me dijo Vámonos, ya no aguanto



más. Pero yo me quedé. Me quedé y no hubo noche en la que no pensara que esa madrugada me vendrían a buscar, y no hubo bar en el que me sintiera seguro, y no hubo canillita, mozo, o portero al que no creyera un delator, y los muertos cada vez más cerca, y entonces Marta yéndose a Barcelona y Dolores y Baigorria a San Pablo y Jorge y El Nene a Distrito Federal y Tovarich a La Habana y a Moscú, y yo despidiéndolos a todos, quedándome acá no por convicciones, ni por imitar a los chicos soñados

La Pecera



en la escuela con el puño izquierdo en alto, sino por pereza, por cansancio, porque no me quería perder el Mundial dicen ellos, los que se fueron. Me quedé porque irse y no hacer nada era una forma de derrota, y quedarse y no hacer nada era otra forma de derrota, pero que Marta se fuera sin importarle que yo me quedara, y que yo me quedara sin que me importara que ella se fuera era la derrota final, la derrota inexorable, era la derrota del consuelo de estar juntos, de soportar el insomnio en la misma cama, del juramento de despedirnos con un beso y con cianuro cuando estuviéramos rodeados y se nos acabaran las balas.

¿Quién le avisó?, pregunto. El Nene contesta Yo tímidamente. ¿Saben lo que va a pasar ahora?, les pregunto a todos. Me miran; Baigorria niega con la cabeza. Va a llegar y va a decirnos, con un tono imitado a los sobrevivientes del franquismo, que nuestra inoperancia es la causa lógica de nuestra conformidad con esta mierda de la democracia, y que si ella no estuviera tan bien con los comunistas catalanes se quedaría para enseñarnos a preparar la revolución.

Había que avisarle, dice El Nene; es parte de la célula, y cuando decidamos cual va a ser el plan de lucha la podemos necesitar. Me parece que El Nene tiene razón, dice Dolores, y Jorge agrega: A lo mejor vos pensás así porque estás mezclando todo. Miro a Baigorria: ahora asiente con la cabeza. Todavía sueñan con la revolución; para mis viejos escleróticos en el mundo no pasó nada y sueñan que todavía hay posibilidades de hacer la revolución, pienso, y quiero reírme de ellos y abrazarlos, pero me contengo porque faltan menos de cuarenta y ocho horas para que esto termine y no vale la pena ofenderlos.

Y soñás con la oscuridad; y con la voz de Ortiz que sueña en tu sueño. Soñás que la oscuridad es fresca, y es húmeda, y huele a eucalipto; y soñás con la voz de Ortiz que sueña, y te lleva de excursión a su sueño. Prestás atención a su pobre sueño, a las pobres palabras de Ortiz que sueña en tu sueño, a las pobres palabras que sueña Ortiz y que se mueven en la oscuridad de tu sueño como monstruos sin ojos por el fondo del mar. Ortiz sueña en tu sueño que la pertenencia a la escala superior no es consecuencia del talento, ni de la valentía, ni de la inteligencia, sino de la voluntad, del esfuerzo insensato, de la competencia contra sí mismo. O sea: en tu sueño, Ortiz sueña con El Che.

Ortiz no cree que El Che haya muerto comunista, soñás que sueña. Ese Che desengañado por los rusos, los chinos y los africanos, ese Che fantasmal que se instala en Praga, me atrevería a asegurar, se atreve a asegurar Ortiz en tu sueño, ya viene buceando un poco más a la izquierda del marxismo. ¿Acaso no es extraño que el gobierno cubano se esmere tanto



por esconder todo lo referido a sus días en Praga y que comiencen a llamarlo, no sin desprecio, “El hijo de Bakunin”?, soñás que se pregunta Ortiz en tu sueño.

Sueña, soñador el tono de voz de Ortiz en tu sueño, que al regresar a Cuba El Che trata de convencer a Fidel y a Raúl que han equivocado el camino, y éstos, ya políticos, ya poderosos, ya burgueses, lo escuchan con la simpática atención que se le presta al hermano díscolo. En ese momento, Guevara comprende que El Granma había naufragado en una costa que no le pertenecía, sueña metafóricamente Ortiz en tu sueño, y que él deberá reemprender la marcha, otra vez, solo.

Y entonces Bolivia, y la falta de apoyo de los dirigentes comunistas locales; ¿les habrá dicho El Che algo inconveniente, algo que todos silenciaron para que la historia fuera como hoy es?, sueña que se pregunta con malicia Ortiz en tu sueño; y el hambre, y la traición, y el abandono, y la muerte, y el ascenso a dios, a dios capitalista, a dios de la estupidez posmoderna, a licuado dios estampado en remeras, al licuado dios que ustedes llevaron estampados en sus remeras hasta que el tejido adiposo se los impidió, soñás que con desprecio sueña que te dice Ortiz en tu sueño. Imagino, soñás que Ortiz imagina en su sueño, a Guevara escapando de La Higuera, reorganizando la guerrilla, triunfando en Bolivia y pasando al Paraguay o la Argentina. Imagino, y vos también imaginás cuando Ortiz sueña en tu sueño que imagina, a los mil vietnams victoriosos, e imagino al Guevara forjador de ese mundo rojo por fuera y blanco por dentro, comparándolo con el otro, con este, con el mundo de hoy, y buscándole vanamente diferencias. ¿Cuánto hubiera tardado El Che, Tovarich, sueña Ortiz que te pregunta en tu sueño, cuánto hubiera tardado El Che en vindicar a su verdadero padre, en meterse de nuevo en la selva y en salir de ella a los tiros?

Allá, me dice Ortiz. Cinco minutos nada más. Lo miro. Espera que le agradezca el gesto. No le doy el gusto.

Camas de hierro, carpas de oxígeno, sábanas blancas, rosas o grises, cuerpos inmóviles, luz de invierno, rumor de invisibles motores eléctricos, sondas confluyendo en los cuerpos inmóviles dentro de las carpas de oxígeno o bajo las sábanas blancas, rosas o grises, olor a remedio, a Espadol, a orín, a hora inevitable.

Llego junto a Tovarich. Me agacho para observarlo mejor. No es él, pienso, y después pienso que se tendría que haber suicidado. Tovarich abre los ojos. Sin sonreír, sonríe. Te tendría que haber matado, corrijo.

Ortiz se acerca a nosotros. Si querés le podés hablar; no creo que te conteste, o que entienda, pero vos hablale, me dice. Miro el rostro de Tovarich,

La Pecera

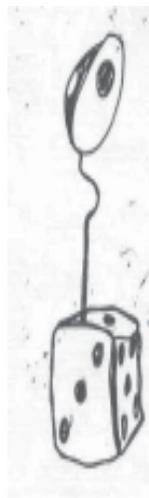
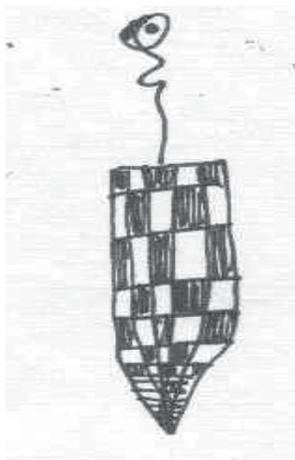


lo que quedó del rostro de Tovarich, la piel tirada de cualquier manera sobre los huesos que es ahora el rostro de Tovarich. Me incorporo. Giro. Todo lo que había que hablar ya está hablado, Ortiz, le digo mientras camino hacia la salida; y le pregunto: ¿Por qué no hacés algo por Tovarich, no ves que sufre? Ortiz me sigue. Contesta: La otra noche me dijo que la decisión de seguir en la lucha era tuya, pero que la de seguir vivo era de Marta. Observo el pasillo. La veo venir: los hombros más erguidos que en el recuerdo, un paso firme que no le conocía, un vestido que escandalizaría a la Marta que se fue.

Bueno, preguntale, le digo.

Comienzo a caminar en la dirección contraria a la que lo hace Marta. Nos cruzamos. La miro. Son los mismos ojos, pienso, y después pienso que está bien, que con ese andar y ese vestido es lógico que no me haya reconocido.

Veo a Marta y a Ortiz entrar en la sala de Terapia Intensiva. Me dirijo al bar, donde tengo una misión, la última: la de anunciarles a mis viejos necios que Tovarich me acaba de ordenar que salgamos de la cancha, que dejemos jugar a los cachorros y que, en su memoria, vivamos en paz los pocos años que nos quedan.





La Luz Que Grita

por **Maximiliano González**

Cuando Fritz Lang vio por primera vez Nueva York

pensó: "Esta ciudad, es una película".

Declaración de F. Lang a un diario alemán

El teléfono había sonado por tercera vez. Fritz estaba sentado de tres cuartos perfil izquierdo en un sillón, mirando de reojo por la ventana las luces de Berlín que ya comenzaban a encenderse. Esa visión lo retrotraía a las primeras tomas de *Metrópolis*. Ahora se daba cuenta de que estaba viendo su ciudad por última vez. Se incorporó mirando el auricular como una afrenta, como un soldado dándole órdenes, sus dedos bordearon la horquilla hasta que su mano lo alzó mecánicamente.

-Sí?

-Espere, que el Mariscal le va a hablar.

-¿El Mariscal?

-El mariscal Goebbels.

Volvió con el teléfono negro en la mano hasta el sillón y vio en esa forma agazapada y reptílica del teléfono, una señal de las palabras del mariscal, como si el aparato las estuviera anticipando por sí solo. A sus espaldas, la ciudad se iluminaba pródiga en simetrías monumentales.

-¿El señor Fritz Lang?

-El mismo.

-Vea, me ha mandado el Führer a hablar con usted sobre un asunto importantísimo.

-¡Ah! , ¿qué asunto?.

-Usted dirigió esa película, ¿Megalópolis?

-Metrópolis, sí, ¿qué ocurre con ella?

-Vea, herr Hitler la vio anoche junto a dos de sus más estrechos colaboradores y queremos proponerle algo.

-¿Qué desean proponerme? –Fritz se removió en el sillón cuando escuchó la palabra “proponerle” y fugazmente volvió a ver el esplendor de las luces sobre la magnífica ciudad.

-Me parece que lo más conveniente es que se acerque usted por mis oficinas, herr Lang.

-Muy bien, mañana por la tarde.

-Perfectamente, lo espero a las cinco.

Fritz se quedó mirando el teléfono mudo. Su vaticinio no era completo, debería esperar hasta mañana por el resto. Miró a su alrededor. Había



fotografías desparramadas por toda la habitación: de Peter Lorre en *M, el vampiro*, de Brigitte Helm en *Metrópolis*, eran maravillosas y ella era tan expresiva, no había duda de que Karl (1) era el mejor fotógrafo del momento. Removiendo una cantidad de fotos sobre el sofá encontró un ejemplar de la novela de Thea (2), con una dedicatoria en la primera página:

Para mi Führer:

Qué reviva a través de estas páginas, las emociones que lo embargaron cuando vio el film de Fritz.

No estaba seguro, sin embargo, si ella había hablado con Goebbels. Lo más probable era que el mismo Hitler lo estuviera buscando, lo cual era mucho peor.

La puerta de entrada era monumental, dos imponentes columnas la enmarcaban, ampliando la sensación de grandeza. Avanzó por el largo pasillo y al final vio recortada la silueta de Goebbels. Su cuerpo rígido, envarado, adivinaba en sus labios la sonrisa metálica y el gesto forzado de naturalidad. Prefiguraba con una molestia física el ofrecimiento del Führer.

-Buenas tardes- Fritz extendió su mano como si la perdiera en ese gesto.

-Buenas tardes –dijo Goebbels- lo esperábamos. Por aquí por favor-y su sonrisa capturada en su boca, fue forzada a una tensa naturalidad.

El pasillo doblaba y se angostaba. Pesadas cortinas bordadas se erguían cubriendo las ventanas. Fritz pensaba que él “lo esperabamos” incluía al mismísimo Hitler. La noche anterior Thea le había contado que el Führer se había emocionado hasta las lágrimas con *Metrópolis* y le había comentado a Goebbels en una reunión de la Reichstag: “La luz de esta película, grita”. Después de varios pasillos amplios como salones y estrechos como callejones, similares a los que habría en el ghetto judío de Praga, llegaron a una puerta de madera labrada que tenía una bandera con la svástica.

-Adelante – dijo el mariscal, ya serio.

El despacho de Goebbels era amplio. No había nadie como temía Fritz. Unos sillones en el centro, una biblioteca en la que abundaban distintas versiones del *Cantar de los Nibelungos*, que Fritz examinó sin mucho detenimiento, y tres ediciones diferentes del *Fausto* de Goethe. Goebbels veía complacido el interés de Fritz.

-Veo que herr Lang sigue interesado por los orígenes de la nación alemana. A propósito, permítame felicitarlo por su película sobre nuestra gesta épica.- lo dijo con verdadera complacencia, luego tomó uno de los ejemplares de *Fausto*.

-Como verá, aquí tengo lo indispensable en la biblioteca de cualquier alemán.



-Sí, por supuesto

-El corazón mismo del espíritu de Weimar. ¿Ha visitado Weimar herr Lang?

- Sí, varias veces.

- Allí se respira verdaderamente el espíritu alemán, ¿no es verdad?

- Ciertamente- Fritz empezaba a inquietarse con los rodeos del mariscal. Goebbels se incorporó en su majestuoso sillón y comenzó a pasearse por el despacho, Fritz lo miraba ir y venir, “Una nueva versión de Fredersen (3)” pensó, “Mucho peor que Fredersen”

-Bueno, herr Lang, como verá he esperado a que llegara el Führer; pero evidentemente asuntos más urgentes lo estarán requiriendo, por lo tanto y en representación de él, me es grato informarle que ha sido nombrado “Führer de la cinematografía nazi”, ¿qué me dice?

-La verdad, me sorprende –mientras lo decía comenzó a removerse en su asiento y miró insistentemente la puerta.

-No se inquiete, herr Lang. Dispondrá de todo lo que necesite para producir su próxima película, además le tengo reservada una sorpresa

Fritz lo miró con creciente inquietud, no deseaba recibir ninguna sorpresa más.

-Como usted sabrá, gracias a gestiones de su esposa, herr Hitler vio su película recientemente.

-Si, lo sé.

-El Führer se ha emocionado hasta las lágrimas con su film, *Metrópolis*. ¿Y quiere que le cuente una cosa?

Fritz se concentró en el picaporte de la puerta.

-El Führer me dijo estas palabras al finalizar la función –yo había ido a esperarlo a la salida del cine- dijo: “La luz de esta película, grita”.

Fritz lo estudió con detenimiento. Su sonrisa, naturalmente monstruosa, era la evidencia de que mentía.

-Me alegro que le haya gustado- dijo como para terminar el tema y volvió a mirar la puerta, y pensó: “Antes el teléfono, ahora esta puerta, siempre en los objetos, en ellos está la cifra del comportamiento humano”. Quiso incorporarse, pero el mariscal lo detuvo:

-Le dije que tenía una sorpresa para usted y me gustaría que la esperara cómodamente. Si bien el Führer no vino....

El mariscal no alcanzó a terminar cuando la puerta se abrió. Era Thea, que sostenía en su mano derecha un papel enrollado como un diploma que le entregó.

-Hola, querido –dijo con un falso entusiasmo que Fritz ya conocía bien.

Fritz estaba realmente sorprendido.



-Vamos, no te quedes ahí, abrílo.

Fritz leyó:

“Por medio de este documento, yo Adolf Hitler, el tercer reich de la nación alemana, nombro a herr Fritz Lang “FÜRER ABSOLUTO DE LA CINEMATOGRAFÍA ALEMANA”. Nombramiento que lo habilita a tomar todo tipo de decisiones en el área, con el consentimiento del mariscal Goebbels, jefe de propaganda”.

Goebbels se anticipó a la reacción de Fritz:

-No se preocupe por mí, herr Lang, mis conocimientos sobre cine son elementales, así que tiene la libertad de actuar como mejor le parezca.

Lo que más lo inquietaba ahora era el entusiasmo de Thea.

- Podríamos hacer la segunda parte de *Metrópolis*. Freder, se dedicaría a la ciencia y junto con María organizarían a las juventudes de la gran ciudad, ¿qué te parece?

- Habría que ver...

Goebbels lo interrumpió:

- No sea modesto herr Lang, y oiga a su esposa.

- Necesito tiempo para arreglar algunas cosas

- ¿Qué cosas tenés que arreglar?

Goebbels volvió a interrumpir. Se creía obligado a interceder en cualquier cosa que él y Thea se dijeran:

-Permítame, señora. Desde luego que herr Lang tendrá arreglos que hacer, pero también tendremos que considerar los tiempos que exigen el Führer y el partido, ¿no le parece?

- Desde luego –debería atravesar los pasillos, luego la gran puerta enmarcada por las columnas. La ciudad iluminada, con una luz de despedida. Un susurro, un secreto, en el departamento, pocas cosas, lo imprescindible. ¿Thea, cómo hacer con ella?

- Dos días le doy, el tiempo que me dio el Führer, ni más ni menos.

- Perfectamente –Fritz se incorporó, aferró el diploma de Hitler y se dirigió a la puerta, ella hizo el ademán de acompañarlo, pero él la detuvo:

- Quedáte a hablar con el mariscal sobre mi equipo de filmación; que esté al tanto.- ella lo miró halagada, le encantaba que le hubiera confiado el trato con el mariscal. La besó con falso entusiasmo.

- Adiós.

- Nos vemos pronto herr Lang.

Lo último que vio antes de cerrar la puerta fue el rostro triunfal de Thea, esa imagen final se parecía al gesto del robot que reemplazaba a María. Los pasillos estrechos y largos se hicieron interminables. Tenía cuanto



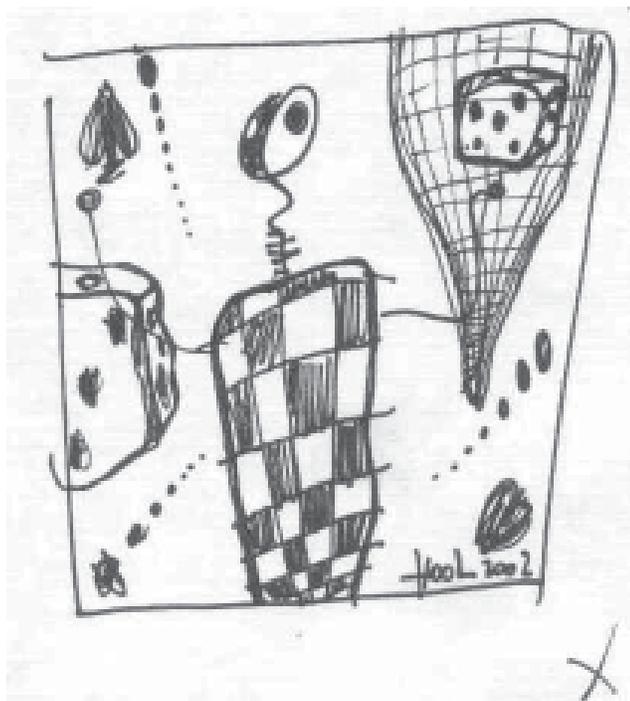
mucho media hora, por fin el pasillo se amplió y pudo entrever la débil luz de la puerta de entrada. Mientras avanzaba, recordó la masa de obreros agolpándose en las escaleras frente al ascensor; y luego, como en un fundido encadenado, al robot María riendo y bebiendo entre los poderosos, vestidos de etiqueta. Entonces pensó: “Con todo, Thea va a preguntarse por qué.”

El banco ya había cerrado. Fritz tenía doscientos cincuenta marcos, y necesitaba llegar cuanto antes al aeropuerto. La casa estaba igual, Thea no había pasado por allí, buscó debajo del escritorio, se guardó los doscientos que había dejado de reserva. Se disponía a salir cuando sonó, insistente el timbre.

-¿Quién es?

Nadie contestaba y Fritz empezó a temer que alguien sospechara, que su misma mujer lo hubiera mandado seguir.

- ¿Quién es?- volvió a preguntar mientras le pareció oír a alguien silban-



La Pecera



do “Una noche en el monte Calvo” de Mussorski.

- Señor Lang, le han dejado un mensaje. Lo paso bajo la puerta.

- Gracias –lo abrió con rapidez, era de Peter Lorre, que buscaba salir de Alemania. Ya no podía trabajar más en el cine. Miró el reloj, ya no hacía tiempo a abordar el avión a París.

Tomó un taxi hasta la estación de tren. Tuvo dos horas de espera. Mientras aguardaba, observó con fijeza las luces de esa ciudad que lo había visto convertirse en uno de los máximos cineastas de Alemania. Justamente ese día, hacía cuatro años que estaba con Thea y seis meses que Hitler era canciller.

El silbido en la estación comenzó a crecer hasta donde estaba él. Fritz pensó que Hess o Goebbels lo habían mandado seguir. Seguramente le habría llamado la atención su actitud al mariscal, la frialdad con que había recibido la noticia. La melodía se oía más cerca. Ya sentía la mano cayendo sobre su hombro, esa mano firme impediría su ida del país y lo condenaría a colaborar con los nazis. El silbido se dulcificó, la mano que sintió fue más blanda, la voz más femenina, era la voz delicada de Lorre.

- Podemos partir –dijo, y sus palabras fueron para Lang como una bendición, el salvoconducto que había estado esperando desde que esa mañana sonara el teléfono por primera vez.

Notas:

1 Karl Freund, fotógrafo de Fritz Lang y director de la primera versión de *La Momia* con B.Karloff

2 Thea Von Harbou, autora de la novela *Metrópolis* y coautora del guión junto a Fritz Lang.

3 Dueño de *Metrópolis* y padre de Freder en el film de F.Lang.





HORROR VACUI

Por **Carlos Gazzera (1)**

I.

*“Yo amaba a los pobres serenos y sus pregones;
lastimaba a mi tierno corazoncito enterarme
de que los jóvenes ricos consideraban una gran diversión
salir de noche, pelearse con ellos y quitarles las varas
y las linternas para llevárselas y guardarlas como trofeos”
[William H. Hudson, **Allá lejos y hace tiempo**]*

El 2 de mayo de 1889, en las páginas del periódico pro-juarista, *Sud-América*, Lucio V. Mansilla publica una de sus habituales *causeries* titulada «*Horror al vacío*». El procedimiento del viejo general en esta charla es retomar una sentencia moral y convertirla en un relato de viaje. La máxima dice: «*A medida que el hombre se hace viejo, aumenta su horror por el vacío, y reconoce con más facilidad a los conocidos que desconocía.*»

Como en la mayoría de sus *causeries*, el autor toma el relato en primera persona y habla desde la «memoria», desde un yo vivencial pero fundamentalmente, histórico. Su misión es entretener (se); su carácter es ensayístico. El humor es el de un *dandy* que escribe por puro placer, para desprenderse de sus experiencias. El tono de las *causeries* es siempre el del un monólogo, pero como cada una de ellas está dedicada a un personaje, se finge un diálogo. Inventa, incluso, para algunas de sus charlas, la imagen de un secretario con el cual discute, debate y hasta analiza sus propios textos y los procedimientos estilísticos de su escritura. En «*Horror al vacío*», Lucio V. Mansilla comenta su encuentro en París con un porteño que, caminando por un *boulevard* céntrico, lo reconoce y lo saluda efusivamente. Sin embargo, Mansilla se hace el que no lo conoce y se mimetiza saludándolo en un perfecto francés. Eludido el diálogo en ese primer encuentro con su «compatriota», días después, en *Montmartre*, el mismo “fulano” se le vuelve a cruzar y nuevamente Mansilla lo rechaza, tensando la anécdota con la siguiente reflexión burlona: «*Yo no vi la cara que él puso; pero la que había puesto al saludarme era de tan profunda convicción de que yo era yo...*»

Sin embargo, la narración de la *causerie* se corre hacia otras zonas; se

La Pecera



disgrega, deja abierta otras entradas: «*Me imagino que a la mayor parte de ustedes les pasa lo que a mí, que prefieren las grandes ciudades a las pequeñas, y que no gustan de las ficciones.*» Mil ochocientos ochenta y nueve. En este relato se puede apreciar el funcionamiento, por condensación, de algunos de los ejes de la «máquina de leer» de la generación del '80 en el «fin de siglo» 19. Primero: las grandes ciudades, y en este sentido, la elección de París no es menor: *es* el lugar para vivir una vida de paseos, de vagabundo: París meca de los hombres «ilustrados». Segundo: el género; *ficción* no: «memoria», que en boca de los hombres de aquella generación es equivalente a decir: escribir mi historia es escribir la historia del país?. Tercero: conciencia de un receptor de la escritura, que no es “otro” sino un «igual»: es un integrante de un “nosotros” (cuando Mansilla publica estas charlas lo hace con el sugerente título de ***Entre-nos. Causeries del jueves***) (2):

II.

“¿Qué cosa de mí se satisfacía, cuando en un alarde pueril, le espetaba al horrorizado profesor de Castellano:
Juvenilla es una bobada: no tiene sexo?”
[Andrés Rivera: **El precio** (1957)]

Cuando leemos a Andrés Rivera, sobre todo en el ciclo de novelas que tiene como protagonista a su *alter ego* Arturo Reedson (***El verdugo en el umbral, El precio y Nada que perder***) (3), la máxima de Mansilla viene en nuestra ayuda como «máquina de leer». ¿De qué modo esa máxima de Mansilla emerge, desviada, falseada, —resemantizada, si se quiere— para pensar el texto de Rivera? ¿Qué puntos permiten, hacen lícito establecer una «asociación» entre la «máquina de leer» de Mansilla y la «máquina de leer» de Rivera? Nuestras preguntas no buscan una asociación sin mediación entre Mansilla y Rivera; sí, en cambio, lo que nos proponemos es trazar un arco de problemáticas que atraviesan a ambos escritores como observadores de sus respectivos «fin de siglo».

Si algo parece unir a Lucio V. Mansilla con Andrés Rivera es (a) la pertenencia y adhesión conciente de ambos autores a una generación; (b) para sendas generaciones, la literatura y la política son zonas de acción, de «compromiso»; (c) ambos escritores podrían ser considerados excéntricos (en la literalidad del término) de sus propias generaciones. Todo lo demás los separa.



Hay una pregunta que plantea la escritura de Andrés Rivera y que funciona como su propio «*Horror al vacío*»: ¿Cómo narrar el presente, cómo ficcionalizar el tiempo que nos toca vivir? Sin embargo, estas preguntas que vertebran el núcleo de toda su narrativa, buscan borrarse, diluirse. Un ejemplo es el segundo epígrafe de *Nada que perder*:

«Es indiferente que uno sea o no comprendido por los representantes oficiales del momento. Entre las masas que se ocultan anónimamente detrás de ellos, hay suficientes personas que desean comprender y que, como he visto a menudo, repentinamente avanzan. A fin de cuentas, uno trabaja principalmente para los anales de la historia.»

La cita pertenece, sorpresivamente, a Sigmund Freud. ¿Qué hace Rivera con esta cita? Multiplica las direcciones de la lectura: primero, quien complete la lectura de la novela, comprenderá que lo que busca su autor es descentrar toda posible asociación psicoanalítica del texto; en segundo lugar, busca re-dimensionar la noción de «historia» y de «sujeto» haciendo que los «derrotados», los que «*nada (tienen) que perder*» asuman la palabra para decir cuál es la otra cara de la historia que les toca vivir. Por último, establece un diálogo con el «fin de siglo» 19 en términos de tensión con la «modernidad» (4).

III.

*Despreciad, pues, a los hombres observadores,
que leen en los huesos y en la semejanza
que tenemos con los animales.
¡Esa cabeza Toba!
Lo repito: en ella deben estar bien acentuados
los caracteres típicos del hombre americano prehistórico.
¡Qué bello modelo par un estudio!
[Lucio V. Mansilla, **Entre-nos**]*

Todo el ciclo de novelas autobiográficas, desde *El verdugo en el umbral*, *El precio* hasta *Nada que perder* y *Tierra de exilio* es la reconstrucción de un viaje. Es el viaje de una familia judía que comienza su huída de las matanzas a manos de los cosacos del Zar en la Ucrania de Pletiuira, pasando por el viaje de aprendizaje de un joven en hombre en *El precio* y *Nada que perder* y la de un hombre en “viejo” en *Tierra de exilio*. Siempre es Reedson quien tiene que unir las piezas sueltas de un rompecabezas: esas piezas armarán la historia no sólo de él y su familia sino de todo

La Pecera



un sector de la sociedad signado por el estigma de ser extranjero, judío y comunista.

El tema paradigmático de esos viajes es la confrontación del hombre con sus monstruos, el del hombre con sus proyecciones fantasmagóricas. Por ejemplo, en *Nada que perder*, el viaje del hijo/narrador, plantea el choque de la familia con el Estado; debe demostrar que su padre, recientemente muerto y que aparece en los registros estatales con dos nombres diferentes es uno sólo y un «único» hombre. Mauricio y Moisés Reedson son la misma persona pero el Estado exige que sea demostrado. De esta demostración depende que la mujer del muerto (y madre del narrador) cobre o no una pensión-jubilación. Reedson-hijo enfrenta así a ese *Leviatán* por la conquista de su identidad familiar. Reedson-hijo debe armar el puzzle que será, a la zaga, no sólo el recorrido de su propia identidad, sino el de toda su clase social (5).

La operación de Rivera es diametralmente opuesta a la de Mansilla. Mientras este último «borra» su identidad frente al compatriota en París, Reedson debe reconstruir la identidad de su padre. Es que Mansilla pertenece a la genealogía del país y su clase se vincula con las raíces de la Nación; él no tiene que demostrar que **pertenece** a esta sociedad: él **es** esta sociedad y, por lo tanto, ciudadano del mundo. Su nacionalidad se reafirma haciéndose pasar por francés en Francia. Los Reedson, en contraposición, son los que deben demostrar ser ciudadanos, ser argentinos. Porque el conflicto no es sólo demostrar que Reedson se llama Mauricio o Moisés, para el caso de *Nada que perder*: sino que hay que demostrar que se es «un» ciudadano. En ese borramiento es donde el *Leviatán* emerge.

Pero hay algo más aún en esta línea: por un lado, la novela de Rivera emprende una confrontación directa con el Estado y genera un conflicto que sería impensable en el caso de Mansilla porque él pertenece a la generación que fundó el Estado y produjo la «modernidad». El otro tema, es la cuestión del cuerpo: gran problema se le presenta al Estado frente a la cremación de Reedson-padre. Es decir, ambos puntos permiten inferir una doble impugnación al Estado: al Estado como fuente racionalizadora, dadora de «orden» (el proyecto hegemónico de la Ilustración), y el Estado como proveedor de la categoría de ciudadano (esto es, de derechos y obligaciones): el Estado represor. Es que era el Estado argentino el que había dotado al mundo de una tecnología novedosa y «moderna»: el sistema de dactiloscopia (de Juan Vucetich) permitía evitar la falsificación de las



identidades y si alguien tenía mal escrito el apellido o un nombre de más o de menos en sus documentos, si su sexo o estado civil entraba en duda, la escritura en su cuerpo, la huella del dedo gordo, borraba el error y buscaba la certeza (6). Sin embargo, el control entra en crisis: la cremación es también una forma de resistir de los sujetos en un país en el que los muertos son el único reaseguro de la historia. Borrar el cuerpo era ser también un «apátrida».

IV.

“...el camino de una literatura fecunda y original,
pues, en suma, como dice Hugo,
el Romanticismo no es más que el Liberalismo en literatura.”
[Esteban Echeverría “Fondo y forma en las obras de imaginación” 1846]

Como estrategia de reafirmación y de pertenencia a la clase dirigente, Mansilla también publica sus memorias (*Mis memorias* [1904]), pero como bien ha señalado la crítica, (Cristina Iglesia y Julio Schwartzman) (7) éstas no produjeron ningún revuelo o sorpresa ya que «todo» lo de sí que podía decir el general, había sido dicho ya en sus *causeries*. Es que las charlas del jueves funcionaban como una ejercitación morosa de la memoria. Por su parte, Andrés Rivera construye un relato en el que las marcas de lo íntimo, de lo privado son muy evidentes para no ser asociadas a sus experiencias autobiográficas.

Memoria y autobiografía no resultan ser lo mismo. Como dice Bernd Neuman (8), «El memorista descuida generalmente la historia de su individualidad en beneficio de la de su época. Él no expone su devenir y sus experiencias vitales sino su acción como portador de un papel social y la valoración que experimenta él a través de los otros» (págs.18-19). En cambio, en la autobiografía, se «narra la vida de un hombre no socializado, la historia de su devenir y de su formación, de su crecimiento en la sociedad» (pág. 33). Por eso la autobiografía llega hasta la constitución de la «identidad» del sujeto. Lugar exacto en donde comienza la memoria. El memorista no necesita construir su identidad sino asociarla al rol social, a su importancia en el devenir de la vida pública.

Narrar, en sentido moderno, como lo piensa Walter Benjamin (9), es la superación estilística del novelar en tanto que la novela siempre asume un conflicto personal, individual mientras que la narración es colectiva, social. El narrador da cuenta fragmentariamente del mundo, su mirada se



pasea por los espacios con una liviandad provocadora, sugerente, erótica, si se quiere. Las cosas ya no son contadas con el detenimiento de un Balzac o de un Flaubert. Narrar es asumir la mirada del *flâneur*. Mansilla se da cuenta que este cambio se está produciendo en su época y de allí la aparición de sus *causeries*; pero su intención no es ficcionalizar sino citar(se), historizar(se). El gran tema de Mansilla es Mansilla. Rivera, en cambio, no utiliza la historia sino como un telón de fondo, sino como una pantalla en la que sus protagonistas son sombras chinescas; son hombres anónimos (como dice Sigmund Freud en el epígrafe de Rivera) que se proyectan para salir de la cristalización.

«La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores. Y los grandes de entre los que registraron historias por escrito, son aquellos que menos se apartan en sus textos, del contar de los numerosos narradores anónimos». (10)

La ficcionalización no es un problema teórico, es una tensión ineludible. ¿Pero qué otra cosa puede hacer quien no posee la palabra, el rol de escritor (designación «oficial»-Estatal) como Mansilla sino asumir el lugar de «cronista» de la otra *verdad*? ¿Qué otra cosa puede ser esa otra verdad sino su *propia vida*? *«En el narrador, lo sabido de oídas se acomoda junto a lo más suyo. Su talento es de poder narrar su vida y su dignidad; la totalidad de su vida»* (11). La historia se cuela en su (auto)biografía para decirnos que, en definitiva, la única y posible historia es la que *«sólo narran los derrotados»*, aquellos que *nada* tienen que perder.



Notas:

¹ Carlos Gazzera es Lic. en Letras Modernas por la UNC. Es docente de Literatura Argentina III en la Universidad Nacional de Córdoba y de Literatura Argentina I y II en la Universidad Nacional de Villa María. Entre 1995 y el año 2000 dirigió la revista-libro *Tramas, para leer la literatura argentina*. Sus trabajos han sido publicados en diferentes revistas especializadas del extranjero y del país. Algunos de sus ensayos han sido traducidos al italiano y al francés. Desde 1992 es colaborador permanente del Suplemento de Cultura del diario *La Voz del Interior*.

² MANSILLA, Lucio V.: *Entre-Nos. (Causas del Jueves)*, Editorial Jaikson, 1945. ^CGrandes Escritores Argentinos (Dirección de Alberto Palcos) Tomos I y II, Bs. As., 1945. ⁴ 4ª Edición, Del Tomo dos de esta edición, página 118 y ss.

extraemos la versión de "Horror al vacío".

³ Estas novelas constituyen una saga que fueron publicadas sin respetar el orden cronológico de las históricas que narran. Según ese orden narrativo, tendríamos *El verdugo en el umbral* (1994), *El precio* (1957) y *Nada que perder* (1982). Reedson es, también, el protagonista tácito de *Tierras de exilio* (2000) de algunos de sus mejores cuentos ("Los hijos del Mesías" o "La pequeña enfermera del Privado", ambos publicados en sus *Cuentos escogidos* [2000]), y es, sin duda, un modo de resolver la sonoridad de su apellido original Ribak.

⁴ En algunos reportajes de los años 1997-1998 Andrés Rivera anunció que tenía en mente escribir una cuarta novela, que se titularía *Vejece*, que de algún modo cerrarían el círculo de Reedson. Sin embargo, esa novela no prosperó pero sí se convirtió en la *nouvelle Tierra de exilio*. Si bien Reedson no aparece allí, el juego entre la primera y tercera persona, unidos a datos referenciales a Reedson (como su mujer Natalia, su mamá, su compromiso con las huelgas obreras, su simpatía por SITRAC-SITRAM) nos autorizan a asociar esta *nouvelle* con el ciclo autoficcional de Reedson.

⁵ Estructura, que además, también puede inferirse en *El precio* donde es posible leer una parábola de *David y Goliat*.

⁶ Véase de Jorge Salessi, «Identificaciones científicas y resistencias políticas», en Josefina Ludmer (comp.) *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1994, pág. 80 y ss. También, de este autor: *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1995. Para completar estas miradas constructoras del "otro", también recomendamos el excelente libro de Eugenia Scarzanella: *Italiani malamente. Immigrazione, criminalità, razzismo in Argentina, 1890-1940*, FrancoAngeli Storia, Milano, 1999.

⁷ Cristina Iglesia y Julio Schwartzman, "Introducción" a *Horror al vacío y otras charlas*, editorial Biblos, Bs. As. 1995.

⁸ Bernd Neuman: *La identidad personal: autonomía y sumisión*, Sur, Bs. As. 1973.

⁹ Walter Benjamín: «El narrador», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Iluminaciones IV, Taurus, Madrid, 1991.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.



Polémicas de la poesía argentina

(Divagues personales)

Oswaldo Picardo

Durante el Festival Internacional de Poesía último, en Rosario, hubo una serie de inquietudes sobre las que me gustaría reflexionar (o simplemente divagar) en estas páginas, lejos del afán polémico y vecino a dar oído y palabra, desde una mirada intermedia, si se quiere “débil”, que no encuentra soluciones definitivas ni absolutas. En primer lugar, aclararé que tengo respeto y valoro la labor de Pablo Anadón como director de la revista Fénix y de las Ediciones del Copista; de las que merece destacarse, su último libro, “El Astro Disperso: Últimas transformaciones de la poesía en Italia (1971-2001)”.

Estos apuntes de lecturas (los he llamado divagues personales por sus asociaciones imprevistas) pasean por los lugares comunes de la crítica, sus (pre) juicios de valor y las claves de nuevas formas de representación y estilo poético.

□. □□□ □□□□□□ □□ □□ □□□□ □□ □□□ □□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□

En Rosario, pude escuchar al poeta y crítico Pablo Anadón, en una conferencia titulada “La poesía en el país de los monólogos paralelos”, en la misma insistía, con variaciones, sobre los conceptos vertidos en un artículo publicado en su revista (Nro. 11, abril 2002, Córdoba, págs. 15 a 21), donde también hace constar, a pie de página, que el mismo fue publicado en *La Gaceta Literaria* de Tucumán, y antes, en Oviedo, en la revista *Clarín*. La insistencia en triplicar los espacios de discusión no es sino una sombra de la insistencia en una convicción crítica, sobre la base “de algunas observaciones y conjeturas”, que giran en torno de “la relación inversamente proporcional entre la cantidad y la calidad de la producción poética de las últimas décadas”. Esta primera certeza de Anadón, debo confesarlo no me convence. Tampoco me ha convencido cuando la he escuchado entre poetas amigos, aún sabiéndoles bien intencionados y generosos en elogios para con los otros poetas. El hecho de que demasiados escriban y de que se escriba demasiado me parece una afirmación tan difícil de demostrar como la de que se escribe proporcionalmente mal. Supone conocer “todo” lo que se escribe y también, supone poder compararlo con “todo” lo que se ha escrito. Y sin embargo, tiene en sí misma una fuerte capacidad de persuasión, se reitera en las charlas y previene en contra de la lectura de lo otro, de lo no-igual. ¿Qué posee de verosímil tal creencia? ¿Cómo acaba siendo un juicio de valor?

En el caso de Pablo Anadón, su certeza comprende cuatro puntos que podría resumir de la manera siguiente: 1) la irresponsabilidad de la críti-



ca de poesía; 2) la indiferencia y desdén por la poesía en la sociedad argentina; 3) la pérdida de un “saber hacer”; 4) la ausencia de un “convenio tácito” para la valoración de los textos poéticos. Cada punto, fue precedido, en sus conferencias, por una anécdota personal que intentaba conducir a una discusión con el público presente. Sin embargo, las preguntas que se sucedieron -ignoro las charlas posteriores fuera de la sala- resultaron inoperantes para quebrar el clima de “monólogos paralelos”, frase que caracterizaría el ámbito poético de Buenos Aires y del interior del país: una acertada imagen, que proviene de Giorgos Seferis y que me recordó otra conferencia, esta vez en Mar del Plata, en un congreso (Congreso Internacional CELEHIS de Literatura, Mar del Plata, 6 al 8 de diciembre del año 2001, UNMDP). En aquella ocasión, Jorge Panesi problematizaba otra frase, la que afirma que «ya no hay polémicas»; la misma se reitera “como una evidencia silogística” y “remite a un pasado plétórico en que sí las había, y en el que reinaban sin desplazarse del centro de la escena los intelectuales críticos...” Panesi agregaba que la frase contiene “un mito intelectual, una ilusión de los intelectuales, una creencia inde demostrable, que no solamente no es una opinión sobre el tiempo que les ha tocado vivir, sino apenas un compadecido autoexamen de su

imagen, su papel, su acción, sus posibilidades y funciones...”.

Desarrollar las diferencias y similitudes entre “los monólogos paralelos” y el “ya no hay polémicas” nos llevaría a otros territorios que no son los de ahora; pero este lazo de mi divagación, deja asomar que el territorio de la poesía también está anudado a ciertas estructuras ideológicas y sentimentales de nuestra crisis político-económica. La reducción de los espacios de repercusión pública, su atomización infinita o su repliegue microscópico no significaría, como se piensa, la extinción de un pensamiento o de un quehacer artístico. Por el contrario, estaría expresando una búsqueda -quizás multitudinaria- de su expresión, una inminencia anunciada que no termina de darse del todo y sólo deja ver su aspecto caótico y desrealizado. Y buscar, dicen, es haber encontrado.

El jujeño Jorge Calvetti, que murió hace apenas unos días, se me aparece, ahora, con su voz cascada y me amenaza con estos versos: “...paseamos complicados sueños/ y naves que interrogan el abismo”. Yo le pido disculpas por lo que me toca y lo recuerdo.

□□ □□□ □□□□□□□□□□ □□□ □□□

En cuanto al primer punto: la irresponsabilidad de la crítica de poesía, no se puede sino estar de acuerdo, cuando se trata de suplementos literarios de diarios y revistas. Tanto

La Pecera



los poemas que en ellos aparecen seleccionados como las reseñas “críticas” adolescen o de narcisismo teórico, o de clientelismo editorial o de un falso sentido de la diversidad que, con el objetivo de no ganarse enemigos, “le perdona la vida” al autor. Pero... también es cierto que no debemos olvidar que no por criticar, se hace crítica. Recuerdo un reportaje a Auden en el que explica con exactitud esto último. Cito: “Me he hecho la norma de reseñar solamente aquellos libros que básicamente me gustan. Hay cierta malicia en las reseñas negativas. Reseñar libros que a uno no le gustan especialmente puede ser ingenioso, pero no es demasiado útil. Si uno tiene razón acerca de lo que piensa de un libro, el tiempo se encargará de demostrarlo. Si uno está equivocado, más tarde va a parecer un tonto. El arte malo es malo de una forma particular que es característica de cada época” (*Hablar de Poesía*, N° 4, Bs.As., 2000).

Es preferible -aunque yo no siempre pueda- disponerse a comprender antes que a criticar, de manera tal que no se nos empuje a la reacción. Son muchísimas las reseñas críticas que no han sobrevivido sino como testimonios conservadores y retrógrados en el despliegue de la producción literaria. La palabra “krinein” de donde proviene “crítica” tiene doble filo: juzgar y discernir. No corta de la



misma manera la misma carne. ¿Es el juicio una responsabilidad o un privilegio de algunos contra otros? En el campo intelectual que nos corresponde, nadie, a poco de andar por él, ignora que hay invisibles zanjones que estructuran fuertemente los juicios de valor. La imposición, difusión y legitimación de los mismos, así como las conductas artísticas de parricidas, hijos respetuosos, resentidos o autistas, está mediada por lo que hemos llamado instituciones: la educación en todos sus niveles, los premios, las bibliotecas, las antologías, el periodismo, las editoriales, las academias...La selección de una tradición literaria en un determinado momento histórico es el resultado, más o menos condicionado aunque también azaroso, de las operaciones de estas fuerzas institucionales, en busca de la consagración de un gusto estético y de una escritura de época. Sí. Es la guerra cuyo texto prodigioso escribirán sólo los que la ganen. En sociedades como la nuestra, no sólo las circunstancias de una historia impiadosa, sino también la falta de coherencia en política cultural, han diluído las instituciones o bien -y no sin razones de peso- se las ha puesto en discusión, haciendo que los espacios públicos y los juicios se fragmenten y dispongan según nuevas y coyunturales estructuras de poder. Los editores y los críticos han sido alcanzados por esta ley de

la selva, poniendo a unos al servicio de otros y remozando la famosa frase de Alexander Pope, en el siglo XVIII, dirigida al editor Jakob Tonson: “Jakob crea poetas como, a veces, los reyes crean caballeros”.

□□□ □□ □□□□□ □□□□□□□□

E. R. Curtius en un maravilloso librito, *Diario de Lecturas* (1960), comentaba el concepto norteamericano de “debunking” (algo así como destronar), que revelaba una operación en la que profesores y críticos se habían propuesto la tarea de encauzar el gusto de los lectores, para lo cual enjuiciaron la literatura inglesa en su conjunto con “criterios del siglo XX”, fijados por ellos mismos. Condenaron a la mayoría de los autores y fascinaron a muchos jóvenes, a quienes les resultó fácil prescindir de la lectura de Stevenson, Hardy y hasta de T.S.Eliot. El debunking norteamericano se tornó un procedimiento de la crítica. Ante esto, Curtius propone algunas salidas, que, según creo, no han dejado de estar vigentes aunque sean difíciles de alcanzar. En primer lugar, la crítica no debe tener por función la de “servir” al libro. Servir al libro, dice, “es cosa del editor y su propaganda (...), el crítico, en cambio, debe comprobar la calidad de ella y emitir su juicio al respecto. Tal cosa parece ser fácil. Algunas personas incompetentes prueban for-



tuna en ello. Es más, al inexperto se le da el juego aquí mejor que en otros terrenos, donde cualquier pifiada lo pone en ridículo...Él se dedica a la reseña con la misma impunidad con que sus líricos colegas cantan...” En segundo lugar, el autor alemán señala que no es fácil encontrar a ese experto “que estuviese dotado de una sólida formación literaria y filosófica”. Esta limitación, algo pedante y muy alemana, nos deja deducir el carácter “interpretativo” de la crítica. Esa especie de hermenéutica supone, además del análisis textual, una comparación con lo otro: un poner en diálogo la tradición (y sus interpretaciones) con la escritura presente. “El patrimonio secular de una literatura -agrega sentenciosamente Curtius- debe vitalizarse incesantemente, haciéndose inventario crítico de su existencia. ... es sabido que todos los fenómenos de devaluación y revisión de valor, y hasta de concesión de un nuevo valor, en literatura, son instructivos en grado sumo”.

Mi divagación me lleva, ahora, a una asociación de lecturas ya clásicas. Infaltable: *La función de la crítica* de T.S.Eliot. En este ensayo se subraya el carácter de sistema literario, en cuanto a que “el orden existente está completo antes de que llegue la obra nueva; para que el orden persista -dice Eliot- después de sobrevenir la novedad, todo el orden existente debe alte-

rarse...” La imagen de la herencia común se superpone a la de comunidad inconsciente y “como nuestros instintos de asepsia nos ordenan imperativamente no dejar al azar de la inconciencia lo que podemos tratar de hacer en forma conciente...” La mediación necesaria de un proceso de conocimiento crítico revela a la escritura personal como una dialéctica, polémica o no, con la tradición. Está ahí el lugar del crítico y del poeta “doctus”, en contra de lo que él determina como “liberalismo whig”: un juicio valorativo en que el gusto de clase y los prejuicios convencionales imperan sobre los procesos de conocimiento. Eliot integra la crítica al trabajo mismo de la creación, pero sin confundirlos: “pues no cabe duda de que la mayor parte de la labor de un autor al componer su obra es labor crítica...” Se exige así, lo que él llama “un sentido muy desarrollado de los hechos” y agrega que la interpretación de los mismos “sólo es legítima cuando no es interpretación, sino simplemente poner al lector en posesión de hechos que de otro modo no hubiese alcanzado”. ¿Qué es lo que entiende Eliot por interpretación? Evidentemente no es lo mismo que entendía Brunètiere, pero me parece que no se aleja de lo que entiende Curtius. “La comparación y el análisis -explica- sólo necesitan cadáveres sobre la mesa; pero la interpretación siempre está



sacando partes del cuerpo de sus bolsillos...” También, el autor de *The Waste Land*, comprende que con esa autopsia no se acaban los problemas de la crítica, sino que la presumida erudición acaba por enamorarnos de la propia escritura (y quién esté libre de culpa, tire la primera piedra!).

Por mi frecuentación de los ámbitos académicos, esto me preocupa. Con la multiplicación de libros de teoría literaria, papers universitarios y revistas, se ha creado, como dice Eliot, “un gusto vicioso por la lectura de crítica en vez de la lectura de las obras mismas”. Este fenómeno algo tendrá que ver, hoy, no sólo con el gusto de un reducido público, sino también con el que se registra entre los críticos literarios del campo académico, que han profesionalizado su práctica de acuerdo con los dictados burocráticos del sistema universitario de las últimas décadas, y naturalmente se convirtieron en modelos de alumnos y egresados, quienes, a su vez, llegan con sus reseñas al periodismo cultural. Entre ellos, naturalmente hay poetas, cuyas escrituras se ajustan al poema dialogado *From the sublime to the meticulous in four stages*, del neoyorkino Peter Viereck: “Dante- Nosotros fuimos los poetas de Dios/ Burns- Nosotros, los del pueblo/ Mallarme- Nosotros, poetas de los poetas/ Los contemporáneos (confesándonos) -

Ah, pero nosotros somos los poetas de los críticos”.

□□□, □□□□□□ □□□□ □□ □□□ □□□□□□

□□?

El segundo punto de la conferencia de Anadón -la indiferencia y desdén por la poesía en la sociedad argentina-, constituye una queja antigua y reiterada hasta el hastío en las presentaciones de libros, recitales, programas de radio y TV que, inexplicablemente, continúan existiendo. No implica más que un aspecto -y no el más grave- de la enorme crisis de la industria cultural y de los canales de recepción de la literatura argentina contemporánea, que finalmente han quedado librados al juego del mercado editorial o del no menos afectado de la crítica y el periodismo. Pero también, no puedo dejar de entender que se trata, más que de una pérdida de interés o de la capacidad de asimilar los bienes culturales, de un abismo en el que fuimos cayendo. Que un empleado de una oficina de correos -tomando el ejemplo anecdótico que nos relata Anadón- lo mire a uno de reojo, porque nos ocupe la poesía, no significa que la indiferencia reine. Quizás no sea más que la reinante estupidez del empleado. Quizás, no sólo sea la estupidez, a lo mejor se trate de otra exclusión selectiva a las que nos tienen acostumbrados las últimas décadas de una política cultural

La Pecera



ausente. Ya sea desde una posición apocalíptica o de una posición dramáticamente optimista -la mía-, el hecho nos habla de dos prejuicios: el del empleado que considera a la poesía una evasión de la realidad - la burbuja en que vive el interesado por la poesía- soslaya las orillas del problema planteado, entre otros muchos, por Arnold Hauser, Auerbach, Dwight McDonald o Umberto Eco: me refiero a la separación de estilos en alto, medio y bajo, con sus correspondientes diferencias e hibridaciones genéricas de cultura de masas y cultura alta.

En las teorías clásicas se legisló sobre las adecuaciones entre tema y forma, estableciéndose un nexo de necesidad entre los asuntos elevados y su tratamiento serio, donde se hacía presente el héroe y lo heroico, lo trágico y lo sublime. Otro nexo correspondía a lo grotesco y lo popular urbano o campesino que se daba en la comedia y la picaresca. La diferenciación respondía al consumo literario según los sectores sociales del público. Todo lo cual estuvo vigente durante la antigüedad grecolatina como en los períodos neoclásicos, hasta que la comedia sentimental burguesa irrumpió en el siglo XVIII contra la separación de los estilos. Lo cotidiano, lo plebeyo, sus vicisitudes y la subjetividad burguesa comienzan entonces a formalizarse en estilo “serio”. Es decir, cambian los modos de representación de la rea-

lidad y las estructuras de sentimentalidad por las cuales el público lector podía establecer una saludable complicidad con el texto, un contrato literario que, muchas veces, suplía el fracaso de los contratos sociales. Hasta ese entonces el “arte malo” compartía su espacio con el “arte bueno”, se escribía para el mismo público y se aceptaban los mismos modelos con la inmodesta diferencia del “talento”. Sin embargo las concesiones cada vez mayores a la demanda del público y a sus gustos sociales, produjo la aparición de los “poncif”, el kitsh, el mal gusto legitimado, el best seller y el libro de bolsillo. Este hecho ha sido interpretado por algunos como apocalíptico y para otros como parte de un proceso que no supone degradación, simplemente su renovación democrática. Cuando yo leo, por ejemplo, al poeta Alejandro Rubio decir en un texto: “Un tornero que escribe/ vale más que un estudiante/ de letras que escribe y un delegado/ que escribe vale más/ que los dos juntos...” no puedo sino intentar comprender la operación de borrado del estilo, como lo hacía cuando leí por primera vez a Brecht, diciendo: “Artistas, ustedes que hacen teatro/ en grandes salas, bajo soles artificiales,/ ante una muchedumbre silenciosa: busquen de tanto en tanto/ ese teatro que sucede en la calle...” No interpreto, no explico mi gusto, apenas sintonizo mi oído a otra



cosa. Rubio a diferencia de Brecht se para en una época de incertezas y pocas convicciones, donde la herencia de una tradición parece abolida y, sin embargo, el poema, su poema, continúa: “de todo esto/ sale, de alguna manera,/ música, tres acordes completos/ de una sonata en su cabeza, bueno,/ eso, y el trabajo”.

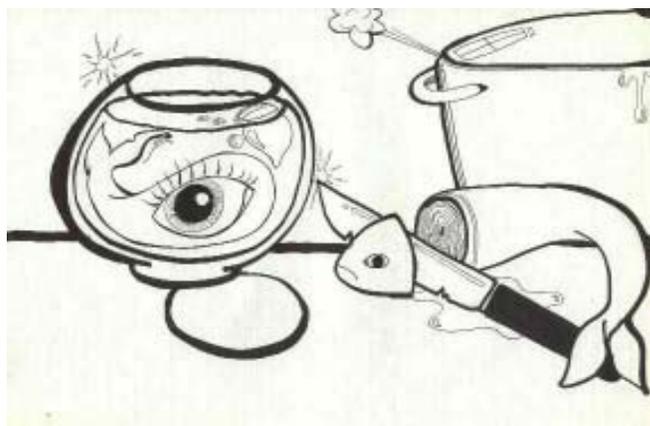
Algo más sobre el empleado de correos, tal vez delegado: La estupidez no es su culpa. Tampoco la nuestra.

██. ██████████ □ ██████████

Ya estamos llegando al tercero y cuarto punto de nuestro divague: la pérdida de un “saber hacer” y, por último, la ausencia de un “convenio tácito” para la valoración de los textos poéticos. En primer lugar debemos delimitar el escenario: la poesía en torno a la que damos vueltas, comprende la producción incoativa de los poetas de los '90, compuesta en su mayoría por escritores de Buenos Aires, nacidos alrededor de los años 70, que crecieron durante la dictadura militar, vivieron su adolescencia durante el alfonsinismo posterior y publicaron durante el menemismo.

Para rastrear sus textos, voy a recurrir a dos antologías. En la primera, la de 1995, que hiciera Daniel Freidemberg, con el título de *Poesía en la fisura* (Ediciones del Dock, Bs.As.) se precisaba: “hay,

es evidente -puede ratificarlo cualquiera que haya seguido durante cierto tiempo las estrategias de escritura o las concepciones de “lo poético” que predominaron ...-, un cambio, algo todavía difícil de precisar pero nuevo...” Freidemberg esboza algunas generalidades respecto de este cambio poético, e intenta definirlo con el término “fisura” en su doble significado (el convencional de “grieta”, y el otro del cronolecto de los 90, “estar deshecho”, “cansado”). Se nota en ellos un trabajo del lenguaje, en busca de nuevas y audaces posibilidades, “libre ya del deber de cumplir con cualquier otra función”. Pintan un clima, en que se da el registro violento, sarcástico o cínicco de un mundo deslucido “como en las películas de Jarmush” o “como si la poesía estuviera tratando de reconocer qué mundo le toca después de un cataclismo...” Desde el aspecto formal, los poemas son más sencillos, prosaicos y directos, enfrentando, bajo los efectos de lo vulgar o guarango, el “riesgo de caer en la simpleza, la insignificancia y la literalidad”. Muchos de los poetas que aquí aparecen comparten estos lineamientos generales (Ainbinder, Casas, Gambarotta, Vega, Molle, Desiderio), pero otros parecen estar por desarrollar una estética vinculante con la tradición literaria (Battilana, Rosemberg, Di Marco, Formía, Vignoli). Pero sólo al



comparar la “poesía en la fisura” de Freidemberg con el “espectáculo”, que le continúa, pocos años después, obtenemos un aspecto más claro del fenómeno. La otra antología, llegó a la edición después de estar, desde 1998, al alcance de la lectura veloz del mundo virtual, en la página web del ICI. Se trata de *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Selección y prólogo de Arturo Carrera. Presentación de José Tono Martínez. (Buenos Aires, F.C.E, 2001). Su antólogo confiesa: “he aquí mi espectáculo: mostrar el contraste de juventudes, pero asimismo, de poéticas; dado que el ramo de poetas y poemas del conjunto nos abre a la posibilidad de un destino ‘nuevo’

de la poesía, de su ‘posibilidad’. En todo caso, a esta antología o florilegio, hoy la definimos como una selección de lo monstruoso, es decir, de lo que se exhibe más allá de la norma (‘monstrum’) ...”.

Ana Porrúa (En *Bazar americano*, octubre 2001) ha señalado respecto del cambio de soporte -de internet al papel- que se suprimió de la versión virtual el subtítulo goyesco «el sueño de la poesía», lo que ella considera acertado dado que el libro “no supone una relación apacible con el lenguaje o con el mundo, sino más bien todo lo contrario”. La relación de monstruos y de sueño jugaba seguramente con la referencia a Goya, pero también abría una connotación lí-



rica que se busca evitar esforzadamente. Por eso Porrúa, ve adecuada la sustitución y fundamenta su opinión en “una frase repetida una y mil veces por Leónidas Lamborghini, aquella de «asimilar la distorsión y devolverla multiplicada» entre la risa y el grotesco y mediante un acercamiento a «lo trivial de las hablas», al «sermo plebeius». Esta lectura permite diferenciar dos grandes espacios en el corpus de Arturo Carrera: a) los que responden a esta tendencia de la distorsión plebeya (entre otros, Gambarotta, Vega, Rubio, Llach, Viola Fischer, Mariasch, Molle, Schettini, Casas, Prieto, García Helder); b) los que no responden a ella, sino por “diferencias” en el tratamiento del lenguaje y del objeto poético (entre otros, Arijón, Piro, Mattoni, Saavedra, Raimondi, Dobry, Rodríguez). La diferencia, que su antólogo ha definido como “contraste de juventudes”, trabaja más en lo formal que en el clima distorsionado por la novedad y el cansancio. El trabajo de Jorge Monteleone, “La poesía joven es un oximoron” (*Diario de Poesía*, 60, 2001), me parece que apunta a marcar ese clima común y que halla un ejemplo paradigmático en un poema de Fabián Casas, que Monteleone cita y cuya literalidad realista bordea ya la simpleza más provocadora y fácil: “El hombre de campo mira pasar el río./ El hombre de ciudad mira pasar el tren./

Ambos reflexionan sobre el pequeño mecanismo/ de los acontecimientos.// Pero yo no.../ Yo estoy cansado de este mundo nuevo.” Este cansancio, no en su forma sino en el aire de su clima “fisurado”, no está lejos del quiebre lírico iniciado por Oliverio Girondo y su productiva descendencia, con el agregado que señalaba Freidemberg, de “un mundo después del cataclismo”.

Las poéticas que acompañan la selección, logran enterarnos de las lecturas de los poetas del 90: Leónidas Lamborghini, Juan Manuel Inchauspe, Darío Cantón, Ricardo Zelarayán, Fogwill, Arturo Carrera, Jorge Aulicino, Oscar taborda, Daniel Durand, Laura Wittner, Verónica Viola Fisher, Beatriz Vignoli, Santiago Llach, Santiago Vega, Martín Rodríguez, Roque Dalton, Denise Levertov, Ezra Pound, Daniel García Helder y Alejandro Rubio. Es evidente que se leen entre ellos, pero también que han construido su propia serie literaria con otras lecturas, su canon y su institución. La ruptura con la que, en el prólogo sueña Arturo Carrera, trabaja en ese sentido, consolida el cambio de la “fisura” y deja fuera de la conversación a los otros. Estos ademanes no dejan de ser los de las más viejas vanguardias de la modernidad. El caso de Raimondi puede servir de ejemplo. No se trata de hablar desde el texto poético, desde un trabajo real y con-



creto que se verifica en sus *Églogas* o en su libro *Poesía Civil*; en cambio, se trata de hacer un gesto provocador con el que define su poética como: «La tontería o, quizás, la violencia tonta que supone la ilusión técnica de la pasión».

Otro ejemplo es el epílogo del libro *Música Mala* de Alejandro Rubio, donde Daniel G. Helder, acertando en otras tantas cosas, exagera intencionalmente al identificar ese libro con un “evangelio” negativo... Uno y otro ejemplo, uno desde *Monstruos* y el otro desde uno de los libros más castigados de esa generación, podrían escenificar la llanura neovanguardista a la que, creo, se refiere Pablo Anadón, cuando sostiene que la situación de la poesía argentina es esperanzadora: “más llana de lo que es, al menos en su espectro más difundido, ya no puede ser...”

Pero ¿esto no será mirar sólo el escenario y perderse el “espectáculo” que se despliega sobre la escena?



El poeta Emiliano Bustos ha observado que “el último tramo de los ’90 es verdaderamente rico, y le agrega al aire general, al menos, un riesgo lúdico para salir del árido planteo inicial, de la yerma pensión realista...” (*Hablar de Poesía*, Nro. 3, junio 2000). Emiliano Bustos por esto no deja de ser crítico; al contrario, se refiere a la “pensión rea-

lista” que seguramente no alquilaron ni Bernardo Kordon ni los hermanos González Tuñón, ni tampoco su padre Miguel Angel Bustos, excelente poeta, tristemente detenido-desaparecido en 1976. El joven poeta nos remite a dos gestos generacionales: realismo y juego. El primero de ellos corresponde a las poéticas de los llamados “perritos de ceniza”, en alusión a un verso de Francisco Madariaga que usó Fabián Casas para autorreferirse grupalmente. Ese realismo, su categorización de gesto/impostura previene, antes que invitar a su lectura, pero sobrepuestos a la prevención, avanzamos a una lectura que pone de relieve nuevamente las académicas diferencias entre prosa y verso. “Existe en los ’90 poéticos, en su aire general, -continúa Bustos- un paso hacia la prosa, lento, definitivo, del que sólo se vuelve como espía”. Esta observación es muy cierta. Cuando Daniel G. Helder habla del motivo plebeyo como dominante en la poesía de Rubio, indica que un verso más o menos tradicional como “el viento tañe entre las hojas” genera una suerte de impostación lírica sarcástica, que subraya las diferencias entre esta escritura de espía y lo codificado y degradado del lenguaje convencionalmente poético. Dentro de esa percepción de lo lírico caen hasta las poéticas más recientes, como la neobarroca, proponiendo un juego contra el campo propio de



la transgresión instituida. El deseo no es sólo evitar que el lector prevenido, la tribu, pueda identificarlo a la conciencia pequeño burguesa, con sus preocupaciones masificadas o pseudo individualistas, con la ternura o la sentimentalidad concesiva. La escritura, como copia y versión antilírica, como distorsión o coqueteo y travestimiento, reviste una funcionalidad, busca un efecto deconstruccionista. Raúl Antelo (*Página 12*, 12/12/01) ha podido explicar muy bien estas estrategias antilíricas: “Esa aparente apatía no consiste, pues, en liquidar los afectos parasitarios de lo moderno sino en oponerse a la espontaneidad de la pasión. Digámoslo esquemáticamente: mientras la pasión se agotó disciplinando la vida infame, hoy día cierta apatía monstruosa lee, en cambio, la vida soberana aún posible”. He aquí, por lo tanto, el realismo que queda y que le hace exclamar a Rubio: “el realismo social nos cagó”, mientras que, por el contrario, Rodolfo Edwards no deja de afirmar: “para mí, la poesía tiene que hacerse cargo de las cosas que pasan” (*La Guacha*, nro.4, agosto 2001).

Al respecto, no está de más comentar un ensayo de Sergio Chejfec, “Fábula política y renovación estética” (*Nueve perros*, Nro. 1, 2001), donde su autor reflexiona sobre “la incertidumbre y perplejidad estética que hoy sentimos ante textos que

parecen plantear tanto una relación enigmática con sus materiales referenciales como una distancia insalvable respecto de los criterios genéricos...” Lo político definido



La Pecera



como recorte parcial de la experiencia, hoy es, a diferencia de los años 60 y 70, “una franja móvil y difusa”, que carece de la profundidad ideológica para construir la experiencia vital y literaria de la época. “Las dificultades -dice Chejfec- no tienen que ver con el público, con la receptividad improbable en un medio que no reconoce como vigentes algunas preocupaciones, sino con la posibilidad de sostener un registro estético que se identificó con la política hasta la saturación y con una serie de ideas acerca del arte que se han vaciado de sus contenidos tradicionales”. La interpe-lación de la política en los años 60 y 70 forjó estrategias realistas distintas a las actuales, aunque con puntos de reconocimiento, ya sea por rechazo desencantado o identificación nostálgica.

¿Qué salida queda ante una historia que nos ha traicionado? Tal vez, el poeta español Luis García Montero acierta - y yo creo en este voluntarismo cívico- cuando afirma que “la poesía representa hoy el refugio intelectual de la conciencia de los individuos”. Su prédica desde la revista *La Estafeta del Viento* (Casa de América, Madrid, primavera-verano, 2002), redescubre un horizonte de escritura, “frente al totalitarismo normativo de las verdades esenciales y los mitos indiscutibles”. “Las diferencias y los márgenes -dice- pueden significar también la renuncia, la desvincu-

lación, la pérdida de sentido, la cancelación de la Historia. Una pérdida que es en el fondo una derrota, porque no existe el vacío, el sujeto o el lugar vacío, sino los sujetos y los lugares edificados sobre el vacío”.

VI. La escuela versolibrista

En cuanto al proceso de “prosaismo” que se observa, no sólo acompaña el realismo jugueteón de los ´90, sino que también es una revisión profunda de las virtudes de la prosa que Alberto Girri, traductor de Auden y de tantos otros poetas angloamericanos, había pregonado para la poesía de los ´50, y que comienza a dar sus frutos y se consolida con el objetivismo argentino de los ´80, aunque mucho antes las encontráramos en Joaquín Giannuzzi de una manera más integrada y sin pronunciamientos teóricos. Es interesante y enriquecedor, bucear en estas sutilezas que se trae la prosa, tanto como en las intensidades sonoras entre un endecasílabo sáfico o de gaita gallega. Esas intensidades musicales del verso le preocupan a Pablo Anadón y le hacen lamentarse de “la formación de la inmensa mayoría de los poetas, ..., exclusivamente en la escuela del versolibrismo”. ¿Deberemos traer a escena el *Retruque a Leopoldo Lugones* que escribiera el entonces joven Leopoldo Marechal? “Los que profesamos el



versolibrismo creemos agotado en nuestro favor el ya enojoso tema...?” Así prepotaba aquel que, luego, escribiría una inigualable novela lírica, *Adán Buenosayres*, en cuyas páginas se experimentan los límites mismos de la poesía. Es cierto que tanto él como Borges regresaron a las formas convencionales, pero necesitaron de la renovación para limpiar el oído de tanto Almafuerte o de tanto Capdevila. Las vanguardias de España e Hispanoamérica de los años '20 construyeron desde los textos un nuevo efecto estético que se ha ido asimilando, neutralizando e impostando hasta nuestros días. De toda esa larga experimentación, se nos enseña a valorar en cada obra en particular el efecto, su logro según las reglas que propone el propio texto. El viejo Edgar Allan Poe y su *Filosofía de la composición* acuden de nuevo a socorrernos. En ese libro cuenta cómo escribió “El Cuervo”, es decir, cómo eligió los elementos (tono, forma, tema, etc.) y con ellos construyó un efecto que alcanzara a críticos y a público. La belleza, cuenta, no necesita ser demostrada porque es “la única provincia legítima del poema”, pero como algunos amigos se inclinan a tergiversar su significado, se ve obligado a aclarar que “no es precisamente una cualidad, como en general se cree, sino un efecto”. Y sobre el arte de hacer versos, Poe confirma: “una de las cosas más inexplicables de

este mundo es hasta qué punto (la originalidad) ha sido descuidada en la versificación”.

Los oídos de una época se construyen fuera de las academias y de las convenciones, para perdurar en boca de la próxima generación. No significa que no puedan existir sonetos, coplas, hexámetros y pentasílabos, sino que hay además muchos, muchísimos modos posibles de respirar, de afinar una frase, de escuchar “la retórica divina/ del pájaro”. Y, por encima de todo, muchos modos de alcanzar el efecto de la composición.

Pero, nada mejor para equilibrar la balanza entre lirismo y antilirismo, entre verso y prosa, que volver a oír a Juan L. Ortiz (con fondo de fritura de un disco de pasta): “Ah, mis amigos, habláis de rimas/.../ No olvidéis que la poesía, si la pura sensitiva o la ineludible sensitiva,/ es asimismo, o acaso sobre todo, la intemperie sin fin,/ y tendida humildemente, humildemente, para el invento del amor.”



La Pecera



Juan Carlos Onetti

La parodia del prócer como padre fundador en *El astillero*

por Roberto Ferro

El astillero fue publicado en 1961; narra el regreso de Larsen, un macró expulsado de Santa María, la ciudad fundada/imaginada por Brausen en *La vida breve*. Mientras Larsen espera para poder visitar a Jeremías Petrus, el dueño del astillero, que está preso en la cárcel, mira hacia la estatua de la plaza y se detiene en la leyenda lacónica, chorreada de verdín que dice, BRAUSEN – FUNDADOR; en el párrafo siguiente, la voz narradora señala que Larsen, antes de entrar, vuelve a mirar la estatua; a continuación, encerrada entre paréntesis, aparece una crónica de los conflictos



que produjo la inauguración de la estatua:
(Cuando se inauguró el monumento discutimos durante meses, en el *Plaza*, en el *Club*, en sitios públicos más modestos, en las sobremesas y en las columnas de *El Liberal*, la vestimenta impuesta por el artista al héroe “casi epónimo”, según dijo en su discurso el gobernador. Esta frase debe haber sido sopesada cuidadosamente: no sugería en forma clara el rebautizo de Santa María y daba a entender que las autoridades provinciales po-



drían ser aliadas de un movimiento revisionista en aquel sentido. Fueron discutidos: el poncho, por norteño; las botas, por españolas; la chaqueta, por militar; además, el perfil del prócer, por semita; su cabeza vista de frente, por cruel, sardónica, y ojijunta; la inclinación del cuerpo, por maturranga; el caballo, por árabe y entero. Y, finalmente, se calificó de antihistórico y absurdo el emplazamiento de la estatua, que obligaba al Fundador a un eterno galope hacia el sur, a un regreso como arrepentido hacia la planicie remota que había abandonado para darnos nombre y futuro). (1)

Convergen en este fragmento, que desde la tipografía exhibe su carácter distintivo de injerto, un conjunto de los motivos en torno de los cuales voy a desarrollar mi exposición. Ante todo, el gesto anafórico que recorre el párrafo, remite a una anterioridad, lo que implica al menos dos aspectos; el primero atiende al modo de relación entre dos textualidades separadas por un intervalo y, luego, eso mismo supone la relativización de la noción de primera lectura.

Desde *La vida breve*, es posible distinguir un corpus dentro del conjunto de la narrativa onettiana, en el que se incluye una serie de cuentos y novelas. La acción de los mismos transcurre en la ciudad imaginaria de Santa María y las voces narrativas se multiplican y descentran produciendo una red de relaciones que hilvanan un tejido intertextual en el que se imbrican y entrecruzan historias, personajes y situaciones.

Estas líneas de lectura que aparecen a cierta mirada crítica como trazos continuos, desde otra perspectiva no se dan a leer como productos terminados sino como una producción en proceso de hacerse, cuya expansión despliega la práctica de una incesancia de la escritura, tramada sobre otros textos, otros códigos, y articulada de esta forma en el armazón de los discursos constitutivos de los saberes acerca de la sociedad pero no en términos de lógica determinista, sino por la vía de la cita.

La saga de Santa María es un encadenamiento inestable de historias que, como algunos motivos musicales, retornan entre repetición y diferencia, en un deslizamiento o nomadismo que se extiende con modulaciones de recursividad.

En la saga de Santa María, el objeto parodiado es un discurso. El corpus textual considerado aparece exhibiendo costuras y zurcidos de heterogéneos collages de fragmentos erráticos de un discurso de gran amplitud, que participa de varios campos de saber y que tiene una funcionalidad hegemónica en todos ellos. La parodia tiene, entonces, por objeto parodiado una compleja constelación de campos discursivos yuxtapuestos con lenguajes fuertemente marcados y con dispositivos que convergen en una



lógica de los procesos de producción de sentido, más o menos oculta, que legitima supuestos subyacentes compartidos en un paradigma hegemónico. La noción de intertextualidad se intersecta con la de interdiscursividad, por el entrecruzamiento y la interacción de las axiomáticas de discursos contiguos u homólogos.

El primer principio, la causa primera, el origen único, es el supuesto subyacente compartido en torno del cual se articula un paradigma hegemónico que abarca a la religión, la filosofía, la historia, los estudios literarios; la parodia del autor se disemina en la textualidad onettiana centrada en algunos de los motivos de esos discursos, tales como “Dios”, “fundador”, “padre”, “precursor”, en tanto que orientadores ideológicos, enunciadores de axiomas, recuperadores de diversidades, núcleos de acuerdos básicos, configuradores de síntesis. Dios, por ejemplo, significa algo más que la idea monoteísta de Dios, de ese Dios único, propio de la visión judeocristiana del mundo, que opone de modo tajante el bien y el mal, el sentido y el sin sentido, la vida y la muerte. El Dios parodiado apunta a la mortificación figurativa de la máxima y más imperiosa necesidad de toda la cultura occidental, incluso secularizada: la necesidad de una norma ideal por la que poder regirse, una norma dispensadora de sentido que permita conocer y unificar coherentemente la realidad.

Cada uno de esos motivos comparte un conjunto de oposiciones semánticas elementales, susceptibles de avatares en todos los campos discursivos abarcados, constituyendo los componentes de profundidad o los cimientos de una visión del mundo tendenciosamente común a las diversas ideologías identificables en un devenir histórico. Además, la coherencia hegemónica reagrupa los tabúes o censuras universales; la hegemonía sirve tanto para legitimar ciertos enunciados y ciertas maneras de ver como para expulsar otros al territorio de lo indecible o lo extravagante.(2)

La hegemonía de los supuestos subyacentes que articulan diversos campos discursivos permite legitimar como co-inteligible o co-aceptables una gran diversidad de textos; pero, también y correlativamente, revelan textualidades que no sólo son antagónicas, sino incompatibles; el modo de manifestar esa incompatibilidad en la narrativa onettiana es la parodia.

Estoy colocando el corpus onettiano desde una perspectiva topológica de los discursos, con sus intersecciones e interferencias constantes y heteróclitas; perspectiva en la que el texto literario no aparece como un conjunto estructurado de elementos co-inteligibles y funcionales, sino como un espacio inestable que absorbe, agrega, transforma, fragmenta, modifi-



ca, invierte, desplaza, trastorna; en definitiva, reescribe ciertos “lugares comunes”, que en otros modos de textualización pueden coexistir y ordenar las diversas formas de coherencia significativa sin ningún trastorno de la carga de sentido que portan. Esos lugares comunes son pre-constituidos semántica y funcionalmente; aparecen como embutidos herméticamente, es decir, bien envueltos y cerrados. El texto literario es el espacio en el que se los suele desgajar, desenmascarar, con la misma fuerza que los puede ratificar, consolidar y contribuir a su estratificación jerárquica. La parodia del autor en la saga de Santa María los desmonta, los desaloja, los des-plaza.

La intertextualidad a la que se abre el corpus onettiano está amplificadas por una interdiscursividad, en la que procuro leer las funciones de esos supuestos subyacentes como variables que, atravesadas por las figuraciones paródicas, son sometidas a la relativización de su funcionabilidad en otros campos discursivos, en los que se manifiestan con un estatuto transhistórico más o menos estable.

La gestualidad anafórica aparece inscrita en una escritura en la que se lee y reescribe al otro; en la intertextualidad abierta a una interdiscursividad, la noción de sujeto de la escritura no desaparece, pero ya no ocupa el centro de la escena, deja ese lugar a una idea de la escritura como lectura del corpus literario anterior, el texto como absorción y réplica de otros textos. (3)

La parodia del autor en la saga de Santa María de Onetti no es unívoca, es un efecto de lectura atravesado por innumerables marcas sociales. Mi exposición pretende interpretar tales marcas en los términos más adecuados a su funcionalidad, sin que ello le otorgue una validación jerárquica sobre otras lecturas; aunque pueda polemizar con muchas de ellas, e incluso refutarlas, no se construye axiomáticamente por encima de ninguna otra.

En *El Astillero* “emplazar” a Brausen, el escritor de un guión de cine en el que imaginó a los personajes que habitan en una ciudad también imaginada por él, en la que se lo inviste como su fundador, supone una topología que participa de la economía de la cinta de Moëbius; el lugar en el que es puesto Brausen, es un punto de inflexión entre el lado de acá y el lado de allá, un pasaje.

La elección de un monumento para figurar esa relación topológica connota algunas de las características de esa dimensión emblemática. Por monumento, en el sentido más amplio, se entiende toda obra realizada por el hombre con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales, o un conjunto de ellos, siempre vivos y presentes en la memoria



de la comunidad que le rinde el homenaje. La erección de un monumento a Brausen pertenece a un pasado cercano, ya que el nosotros narrador del fragmento recuerda los avatares de las polémicas en torno de su caracterización, en la que se vieron envueltos los que aparecen dentro de esa distinción inclusiva.

Frente al valor de antigüedad, que estima el pasado exclusivamente por sí mismo, el valor histórico separa del pasado un personaje para otorgarle relevancia y mostrarlo ante la vista de los contemporáneos como si perteneciera al presente. Desde que se erige el monumento, el valor rememorativo deliberado tiene el firme propósito de no permitir que ese momento se convierta nunca en pasado, de que se mantenga siempre presente y vivo en la conciencia colectiva de la posteridad. El valor rememorativo deliberado aspira de modo rotundo a la inmortalidad, al eterno presente, al permanente estado de génesis. Estos rasgos del monumento, que el “emplazamiento” de Brausen indudablemente connota, acentúan en la narrativa onettiana, la espacialidad textual como la instancia en la que se precipitan e interfieren las figuraciones temporoespaciales. El principio, el que dio origen, está presente puesto del lado de acá, insertado en medio de un proceso imaginativo que ha fluido de él como fuente de emanación. La confusión está tramada en un Brausen legendario pero cercano en la cronología histórica, que, además, pertenece a un devenir distinto del tiempo sanmariano, puesto que viene de otro lado.

Algunas de las marcas de la descripción del monumento remiten al que fuera erigido en Montevideo en homenaje a Artigas, y que motivara una serie de diferencias en cuanto al modo en que debía ser representado.(4) Desde el punto de vista metodológico, hay que señalar que la figura de Brausen no parodia a José Gervasio de Artigas ni a José de San Martín, sino a los supuestos discursivos subyacentes que los ponen en el lugar de padres fundadores.

La consolidación del Estado uruguayo trajo aparejada la necesidad para los grupos sociales que la conducían de revisar la leyenda negra de Artigas.(5) La operación atraviesa varios discursos que abarcan la historia, la literatura y la política. Washington P. Bermúdez compone su *Artigas. Drama criollo en cuatro actos y una apoteosis*, en el que el protagonista aparece como el “jefe y padre, caudillo y fundador”, “portador de un sueño que anuncia al mundo que la Banda Oriental es una nación independiente y soberana”.(6)

Carlos María Ramírez, apoyándose en los estudios históricos y documentales de sus contemporáneos, articula una síntesis de esa configuración en la que lo considera “el precursor de la nacionalidad oriental”. El Artigas



modelado por él y, entre otros, por Isidoro de María y Justo Maeso, alcanzará su momento culminante cuando Juan Zorrilla de San Martín elabore, con motivo de los festejos de 1910, la *Memoria sobre Artigas*, destinada a los artistas que bocetan el monumento que se proyecta erigir en su homenaje.

La posibilidad de alcanzar la consolidación nacional exige constituir un punto de partida, una primera causa, un precursor, un padre, un fundador.

En la Argentina, José de San Martín ha sido consagrado como máximo prócer de los argentinos, también del otro lado del Plata hay un padre de la patria. La empresa que habían iniciado Juan María Gutiérrez y Domingo Faustino Sarmiento y continuado Bartolomé Mitre, en 1887, con *Historia de San Martín y de la emancipación americana*, alcanza, finalmente, su punto más alto con *El santo de la espada*, de Ricardo Rojas, en 1933; los procedimientos de representación discursiva que lo entronizaron como prócer supremo habían sido completados.

En 1950 se festeja el centenario de la muerte de los dos héroes nacionales; en la Argentina, la efeméride estuvo marcada por los fastos que le brindó a San Martín el peronismo en el gobierno, con el objetivo de compartir el capital simbólico del “padre de la patria” con Juan Domingo Perón, quien ya aceleraba los tiempos de la historia, nominando calles y avenidas de las ciudades y pueblos de todo el país y levantando monumentos en su honor en todas las plazas disponibles a tal efecto. En 1950, Artigas y San Martín son figuras a las que se puede recurrir para invocar su heroicidad canonizada.

Más allá de cualquier discusión en torno de los méritos de José Gervasio de Artigas y de José de San Martín, hombres cuyo aporte a la emancipación americana no puede estar en duda, es notorio que ambos fueron sometidos a una compleja producción discursiva de simbolización que los terminó entronizando como padres de la patria. Ése es un lugar inventado, imaginado, construido, con operaciones que implican una alética, una axiología, una deóntica o una epistemología, que no son neutrales y que son soportadas por un núcleo hegemónico, generador de una lógica que impone la inscripción de un origen como causa primera.

Desde una perspectiva antropológica, para Benedict Anderson la nación es una comunidad imaginada como inherentemente limitada y soberana. Para Anderson, en el proceso de concebir la identidad nacional de un conjunto de habitantes instalados en un territorio, el componente dominante es imaginario.(7) Los relatos que legitiman la formación de estas comunidades imaginarias, toman a su cargo la instauración de un princi-



pio que asegura un recorrido hacia un futuro por la vía del progreso. En la saga de Santa María se configura un doble que paródicamente destrona a esos discursos legitimadores; la calidad de imaginarios de los relatos literarios le permiten exhibir desafortadamente lo que los discursos legitimados reprimen: la invención.

La parodia del autor se amplifica tomando como objeto parodiado a las ficciones públicas, los modos de manipulación de las creencias; Onetti parodia en su escritura los discursos fundacionales como relatos perversos y demagógicos, como sistemas básicos de construcción ideológica y de manipulación del sentido.

Notas:

¹ Juan Carlos Onetti, *El astillero*, Madrid, Salvat, 1983, pp. 142-143. Todas las citas remiten a esta edición.

² Ver Marc Angenot, *Intertextualidad, interdiscursividad, discurso social*, Universidad Nacional de Rosario, 1986, pp. 3-20.

³ Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F.C.E., 1986.

⁴ En *Historias de la vida privada en el Uruguay*, Tomo 3, José Pedro Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzekanski (Directores), Montevideo, Taurus, 1997, p. 32 dice: “El 28 de febrero de 1923, en el último acto público de la presidencia del doctor Baltasar Brum, se inauguró el monumento a Artigas en la Plaza Independencia, obra del escultor italiano Ángel Zanelli. Los tiempos de la “leyenda negra” quedaban definitivamente atrás y el “culto laico” al héroe fundacional parecía ganar todas las unanimidades. La figura del Prócer se volvía así la encarnación simbólica de los valores nacionales. La escultura de Zanelli había prevalecido en las instancias finales del concurso sobre la propuesta de un “Artigas” mucho más nativista a cargo del uruguayo Juan Manuel Ferrari, la que fue descalificada —como ha señalado Gabriel Peluffo— por su excesivo criollismo que, a juicio del jurado, le restaba dimensión heroica y contenido universal”.

⁵ Alberto Methol Ferré, “Artigas o la esfinge criolla” en *Marcha* N° 1058 del 19-5-61 dice: “Fue especialmente a partir de 1880, cuando quedó estabilizada la balcanización general latinoamericana, que se comenzó a sentir la necesidad de considerar una conciencia uruguaya común superando el cisma interior de blancos y colorados. Y fue tomando vuelo así el regreso de Artigas. Un regreso singular y distinto. Ahora sería el gran mito unificador del país. Citado por Abril Trigo en *Caudillo, estado, nación, literatura, historia e ideología en el Uruguay*, Gaithersburg, Hispamérica, 1990, p. 52n.

⁶ Washington P. Bermúdez, *Artigas. Drama en cuatro actos y una apoteosis*, Montevideo, Dornaleche y Reyes, 1895.

⁷ Benedict Anderson en *Comunidades Imaginadas*, México, F.C.E., 1997, ha insistido en que los nacionalismos legitiman la identidad en términos de coherencia cultural, inventando su propio mito de los orígenes que sustenta todo su imaginario. Ver también Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismos*, Madrid, Alianza, 1988.





Traducciones.

Poesía de Lituania

Lidija Ėimkutė

El idioma lituano es uno de los más antiguos en Europa. Es considerado notablemente puro en su retención de formas indoeuropeas arcaicas. Su uso escritural y su difusión literaria sufrió una accidentada travesía: hasta antes del primer período de independencia (1918-40), no fue el idioma oficial del país. Especialmente, desde la Segunda Guerra Mundial, el ruso tuvo una gran influencia. En 1863, preocupado por los levantamientos nacionalistas lituanos, el zar ruso ya había proclamado una prohibición de publicar en el idioma lituano que duró unos 40 años.

La literatura lituana experimentó el romanticismo (Maironis), el simbolismo (Balys Sruoga, Vincas Mykolaitis-Putinas), las vanguardias (Kazys Binkis) y el existencialismo (Salomeja Neris, Antanas Kossu-Aleksandriskis, Bernardas Brazdionis, Vytautas Macernis). Los soviéticos, después los fascistas, y nuevamente otra ocupación soviética, minaron la literatura en idioma lituano. Algunos escritores perecieron; otros fueron obligados a obedecer al régimen bajo el «realismo socialista.» Durante 1940-91, los autores expatriados, escribieron para un público pequeño en países como los Estados Unidos, Australia, y Canadá. Se preocupaban allí por mantener la cultura lituana pero, cada vez más, comenzaron a escribir y publicar en los otros idiomas. Por ejemplo: Oscar Milosz escribió en francés; Jurgis Baltrusaitis escribió en ruso, y Czeslaw Milosz en polaco.

Lidija Ėimkutė nace en una pequeña villa, Samogitia. Huye de Lituania con sus padres durante la Segunda Guerra Mundial y pasa su infancia temprana en campamentos de refugiados en Alemania. De allí, llega a Australia en 1949, país donde actualmente reside.

El destierro, sin embargo, no evitó que ella hiciera sus estudios de lengua, literatura, mitología e historia lituana. Los mismos los realizó por correspondencia a través del Lithuanian Language Institute en Chicago (durante 1973-78) y en la Vilnius University, de 1977 a 1987.

Ha publicado en lituano: "The Second Longing" 1978, "Anchors of Memory" 1982, (USA); "Wind and Roots" 1991; (Lithuania). y en inglés: "The Sun Paints a Sash" 2000 (USA); Bilingüe: "Spaces of Silence" (forward by David Malouf)-Lithuanian/English, 1999, (Lithuania), "White Shadows" (forward by translator Christian Loidl) -English/German, 2000 (Austria).



EN LA CASA

Luz no familiar y olores

Junto a una larga mesa de roble
Oraba una silla caída

El sonido de
Satie: Gimnopedias

El perro ladraba
llegó la tormenta
las imágenes oscurecieron

Pasó una silueta
A medias iluminada por frías estrellas

EL MAR DEMENTE

Con dientes blancos
Desgarra las rocas

El relámpago
Ha escindido la luna

ALETEO DE PÁJAROS

Salpican mi sangre

Soy la fruta
En el huerto

Arrojo deseo
Flores y pétalos



DEJO QUE TU IMAGEN

Ilumine a las estrellas

La seguiré
A la hora de mi muerte

Con una nube
lavo mi rostro

con el ocaso
seco mis manos

ISLAS ESTÁN HUNDIENDO

los colores de la tierra

El sol hace una pausa
sosteniendo el espejo del mar

SÓLO HABLA EL SILENCIO

Tu silencio retorna en un sueño

Cuando nos separamos dijiste:
Eres todo

En la hondura de mi sueño
Vuelvo las hojas de los libros
Pero evito sus palabras



DIBUJO SOMBRAS BLANCAS

sobre fondo negro

La almohada se arruga en
palabras de sueño

AHORA QUE ESTAMOS SEPARÁNDONOS

la lluvia ha vuelto
no quiero ser nada
sólo la fragancia de alguna
rosa esparcida
y pasar como el humo
ahora que estamos separándonos
la música caerá y se asentará
en las páginas de tus libros
y esperará ser abierta
ahora que estamos separándonos
mis ojos persiguen aves invisibles
a través del cielo raso
las manos se hacen viento
y la tierra gira más ligera que
una noche atrás
dejo una nube blanca en tus manos
ahora que estamos separándonos
me vestiré de lluvia y
miraré el calor
lentamente, tras una ventana distante
acoger tu nombre

(trad. Héctor A. Piccoli y Pablo Ascierio)



El Arte de Tejer de Abel Robino

Serie Robbery

por Marta Ferrari y Osvaldo Picardo

La *Serie Robbery* no es una sorpresa de las artes y la tecnología, encerrada en la virtualidad de un sitio de internet o en un CD. Tampoco es el testimonio de un obra plástica, de sus exposiciones, experimentaciones con la música y con los materiales. Es el tejido de los pedazos de un exilio y de un nuevo nacimiento. Nada es inocente -se nos dice- cuando se busca la comunión de lo roto, de lo inconcluso y abolido. Como en la mayor parte de las obras de Abel Robino la acción de tejer -arte enseñado por su madre- sobresale no sólo como técnica, sino como obsesión e imaginaria asociativa. La acción misma de tejer es la meta. Es la vida.

La serie está compuesta de cuatro partes : 1. *Tramagedie*: Instalación creada en Stains en septiembre 1999. 2. *Maquette ,maqueta, macchiatt* : Intervención en la Biblioteca de la abadía de Royaumont en marzo de 2001. 3. *Que el coro devenga protagonista*: Exposición en la villa de Stains en septiembre de 2001. 4. *Cartongrafía*: con Luis Naón, inspirados en mapas geográficos, como una especie de eje vertebrador de lo demás. Pero, en realidad, existe otro rincón escondido en la superficie oscura: *Una rueda tejida*, Festival de resonancia en Nantes. Un Tissage a cuatro manos que es una rueda de 5 metros de papel, suspendida en alto, cuyo tejido se basa en una composición de Luis Naón , Rue etoile.

Su autor es el argentino Abel Robino, pintor y poeta, radicado en París desde 1982. Estudió en la Facultad de Bellas Artes de La Plata, Buenos Aires, donde sería igualmente ayudante en la cátedra de Historia del Arte. Durante los años 70, participó del Movimiento de Artes Plásticas en La Plata. En 1983, obtuvo de la Universidad de París VIII una beca para desarrollar su investigación sobre artes plásticas. Numerosas exposiciones y realizaciones jalonan su trayectoria. Seleccionado en 1982 para el Premio Georges Braque por la Embajada de Francia en Buenos Aires, expuso en el Museo Nacional. En España, Cuba y Alemania, participó de numerosas exposiciones internacionales de artistas latinoamericanos.

La música de Luis Naón y el arte del video de René Dávila acompañan las obras de Abel Robino en dos de las manifestaciones más recientes: en el *Centro Cultural Recoleta* de Buenos Aires en agosto de 1995, una retros-



pectiva le ha sido consagrada sobre el tema de la *Cartongrafía*. En el marco del Festival *Eventa 3* en Estocolmo en julio de 1996, ha realizado la instalación *Vénus de craie*.

Su permanente relación con un entorno musical ha conducido a Abel Robino a buscar la colaboración de un compositor, Luis Naón. Desde 1994, él colabora, favoreciendo, a partir de la imagen plástica, una invención musical original. Han experimentado en un trabajo conjunto: *Cartongrafía*, una serie de obras de Abel Robino que se inspiran en mapas geográficos.

Sobre "*Que el coro devenga protagonista*", Michel Berlemont, Director de Acción Cultural de La Villa de Stains, dice : "El montaje de la exposición en esta sala, me ha hecho pensar en la forma de una catedral, un lugar de recogimiento donde el público iría de una obra a otra buscando, según Jorge Luis Borges: "La inminencia de una revelación que nunca se produce". Es decir que Abel Robino nos propone una expresión de lo humano en el mundo de hoy. Es una invitación a mirar, ver y buscar lo que a cada uno, al mismo tiempo que a todos, nos dice el coro del mundo, que también somos nosotros".

En formato de CD y en un sitio virtual (www.abacq.free.fr/index2.htm), las cuatro partes se han ensamblado y también, han logrado cumplir con esta invitación: de click en click, voces grabadas (francés y "argentino") en vivo, un coreuta en off, música, textos (entre otros el de Luisa Futoransky: "Los arcos voltáicos de Abel Robino" y un poema en la voz de Dylan Thomas), cuadros, instalaciones voladoras, sendas de cruces... La pantalla de la computadora es habitada por toda la magia del exilio, de sus laberintos, de los encuentros de la vida y la historia. Abel Robino sufrió persecución y cárcel durante la última dictadura militar de la Argentina. Luego el exilio. Y siempre la poesía.

"El aire ordinario que los pulmones expulsan/ de pasar por la garganta de un tal Dylan/ vendrá a ser voz poética" Se nos dice en la *Tramagedie*, suerte de trama y tragedia, en que las nueve cartas primeras que recibió en el exilio, fueron el origen de esta serie. Un artículo de Juan Gelman, en *Página 12*, hace varios años, testimonió su experiencia carcelaria y la supervivencia de la literatura, al mejor estilo Fahrenheit o Papillon. El exilio como muerte impuesta por la dictadura también se corrobora desde el nuevo nacimiento que da cuenta del revés de la trama.

La *Serie Robbery* traduce el deseo poderoso de tener un mapa en medio de una realidad que se vuelve huída, pasaje. Pero, principalmente, abre un espacio de encuentros que sobrevive, una resistencia que no claudica. La belleza sigue siendo subversiva.



Ensayos de Frank O'Hara

Selección, traducción e introducción de Fabián O. Iriarte

El nombre del poeta Frank O'Hara (1926-1966) está asociado con la llamada «Escuela de Poesía de Nueva York,» desde que en 1960 John Myers, que dirigía la influyente galería de arte Tibor de Nagy, acuñara el término, en el cual también habían los poetas Barbara Guest, James Schuyler, John Ashbery y Edward Field. Pero O'Hara, que nació en Baltimore (Maryland) y estudió en Harvard y la Universidad de Michigan, no era solamente poeta: luego de servir por breve tiempo como secretario de Cecil Beaton, desde 1952 comenzó a trabajar en el Museo de Arte Moderno, donde permaneció hasta su muerte, excepto un corto período entre 1953 y 1955 en que fue editor asociado de la revista Art News. El ensayo que sigue se halla en el libro que recoge textos diversos de O'Hara, *Standing Still and Walking in New York*, editado por Donald Allen (San Francisco: Grey Fox Press, 1983). «La naturaleza y la nueva pintura» («Nature and New Painting») fue publicado por primera vez en Folder n° 3, en 1954. En mi traducción he omitido los párrafos referentes a cuadros específicos de pintores mencionados en el ensayo (además de Robert De Niro, Elaine de Kooning, Grace Hartigan y Jane Freilicher, Larry Rivers, Felix Pasilis y Wolf Kahn), tratando sin embargo de no dejar afuera ninguna de las ideas principales del ensayista acerca del «retorno a la naturaleza» que observa en estos artistas.



OO OOOOOOOOOOO O OO OOOOOO
OOOOOOO

Cuando se habla del papel de la naturaleza en la pintura, siempre se vuelve un papel protagónico, porque la misma palabra «naturaleza» tiene prestigio en nuestros prejuiciosos oídos. ¿Y qué significa «naturaleza» en relación con «pintura»? Depende del período histórico. Hay una pintura natural, llamada así porque el talento del pintor no parece hallar ningún obstáculo, surgida ante nuestros ojos de manera tan característica como su letra manuscrita. Pero también hay pinturas de y sobre la naturale-

La Pecera



za, pinturas que están atravesadas por el sentimiento de la naturaleza y que representan la observación perfeccionada de las estructuras detalladas de la naturaleza e incluso proclaman sin egoísmo los principios naturales que el artista ha percibido.

Cézanne percibió la estructura de las formas naturales así como su aspecto y su sentimiento y esto no es un elemento «extra,» aparte del valor estético de la obra. ¿Que si pienso que, amasando una fortuna de tierra, rocas y árboles, siguiendo a Cézanne palabra por palabra, yo podría construir una colina que no se viniera abajo? Bueno, la gran pintura lo hace sentir a uno como Dios. Entre otras cosas, el arte nos da habilidad, conocimiento, incluso cuando nos cuenta lo que *no* sabemos, lo que *no* ha sucedido. Cézanne percibió el significado de la realidad objetiva en términos de su construcción como un filósofo percibe la claridad de una situación moral. Mondrian hizo lo mismo en sus primeras obras. Cuando, más adelante, sus percepciones empezaron a operar en un sitio más general, sus pinturas plasmaron estas percepciones sin generalizar; siguieron siendo arte; él se acercó a la profundidad y la grandeza, porque sus percepciones parecían abrazar todas las estructuras de la naturaleza. Como Cézanne, había visto el corazón de la naturaleza. No es la intención ordenar sus logros

según una jerarquía, pero si su obra tardía representa un límite, es un límite de conocimiento más que de estilo.

Pensar que los Mondrian tardíos son «pinturas sobre la pintura» es un serio error; el gran arte, excepto en períodos barrocos, raras veces es sobre el arte mismo, aunque frecuentemente sus revelaciones son tan apremiantes y tan amplias que pueden ser aplicadas al arte y también a sus temas; a menudo su aplicación moral nos parece aceptable. Sin embargo, cuando Keats escribió «La belleza es verdad y la verdad, belleza,» es un serio error pensar que estaba escribiendo sobre la escritura de poesía. Su perspicacia sobre la estructura de la sensibilidad humana (si esto parece tautológico, podríamos referirnos a la perspicacia de Rilke sobre la sensibilidad de los animales y los ángeles) no es meramente una declaración contra la fealdad de la mentira más de lo que un Mondrian es una declaración contra las pinturas que no afirman lo horizontal y lo vertical (en su obra). Esa es una aplicación demasiado estrecha. Desde los impresionistas hasta los cubistas y de allí hasta el presente, el arte ha estado en relación con la naturaleza.

Hay una clase de pintura, también, que *parece* ser sobre la naturaleza pero a la que le falta la percepción de la naturaleza. Aquí el pintor utiliza su experiencia visual como



tema, pero su experiencia es el tema, no la naturaleza; por lo tanto, la estructura que observamos es la de su experiencia en lugar de lo que ha experimentado. Algunas pinturas impresionistas parecen muy leves acaso porque solamente nos ofrecen anécdotas sobre la naturaleza; el tema real no es la naturaleza, sino el proceso de pintar la naturaleza, y aunque puede ser muy bello, no es tan magnífico observar la estructura del esfuerzo artístico como metáfora de la estructura de la naturaleza misma. Al situar tal cuadro impresionista al lado de un Gorky tardío, se vería la diferencia de modo muy claro.

La vida moderna ha expandido nuestra concepción de la naturaleza y junto con eso, el papel de la naturaleza en nuestras vidas y nuestro arte. Una mujer que sube a un ómnibus puede proveer una revelación mayor acerca de la naturaleza que las colinas que rodean Roma, porque la naturaleza no se quedó quieta desde la época de Shelley. En el pasado, había por un lado la naturaleza y por otro lado, la naturaleza humana; debido a la ferocidad de la vida moderna, el hombre y la naturaleza se han vuelto una sola cosa. Un científico puede ser un terremoto. Un poeta puede ser una plaga. En las abstracciones de Willem de Kooning y en sus figuras femeninas, percibimos estructuras de severidad clásica: la identificación implacable del hom-

bre con la naturaleza. Esto no está simbolizado. Está pintado. Por así decirlo, la gran *Excavación* (Instituto de Arte, Chicago) de este artista nos muestra lo que le hacemos a la tierra del mismo modo como su *Mujer* (Museo de Arte Moderno, Nueva York) nos muestra lo que les hacemos a las mujeres. Una revelación tan profunda de la estructura de la identificación del hombre con la naturaleza y del juego de fuerzas que implica no puede discutirse en términos de «pasión» o de «plasticidad,» términos que sólo son útiles para discutir el talento y la habilidad del pintor, no el logro de las pinturas en sí.

El poeta Edwin Denby penetra el significado de nuestra respuesta a una obra de arte así como al logro de la obra misma. Y quizás lo último tiene verdaderamente una importancia secundaria, porque mientras el logro de una obra de arte cambia, nuestra respuesta a ella es un instante preciso en la acumulación de sus significados y se beneficia con la clarificación. No respondemos demasiado a menudo, es verdad, y cuando lo hacemos es como si una bombilla de luz se hubiera apagado. La crítica de Denby nos ayuda a sostener y a gobernar estas revelaciones tan caprichosas. El ballet se ilumina con su intuición; nuestros mejores críticos de arte contemporáneo están preocupados por estimar, medir, registrar y clasificar; con la historia y con



las vidas de los pintores, pero no con los logros de las pinturas mismas y nuestras respuestas frente a ellas. Las dos últimas décadas han estado llenas de barrocas trivialidades sobre las artes: como los rumores que asolaron Europa después de los viajes de Colón, ha habido una gran vulgarización y falsificación de los descubrimientos de los maestros de principios del siglo XX. Al mismo tiempo, ha habido otros viajes, cuyo ímpetu provino de los ejemplos eternamente poderosos de Cézanne -no se trataba de las Indias solamente, después de todo.

Si no hubiera sido por el espíritu de aventura del Expresionismo Abstracto norteamericano, nos habríamos abandonado enteramente a un culto de lo mecánico, del *savoir faire*, de la organización espacial de «tíre y empuje» que, como un medio del conocimiento formal, es quizás esencial, pero que no puede confundirse con la creación, esa palabra que usamos para una percepción que nos parece asombrosamente original. La pintura existe en el tiempo tan precariamente como un viaje o un ballet y es peligroso no responder a ella; más peligroso, responder a los rumores. Cuando consideramos la pintura y el tiempo, la obra de Franz Kline se eleva heroica. Como un prestidigitador, lleva el peso del mundo hasta la punta de sus dedos y entonces, con pasadas brutales de pin-

tura negra y pintura blanca, la gravedad cesa; a las energías más gigantes se les exige, y se gana, un equilibrio particular.

¿Qué es este equilibrio? Es la atención apasionada de las fuerzas naturales (en pintura todo es animado) a la voluntad más interior del artista, y a este respecto Kline es de lo más tierno. Le habla al volcán en un susurro. O, si se prefiere, extrae la espina de la garra del león. Percibir las fuerzas naturales que sus pinturas mantienen en suspensión es una experiencia única de nuestra época y vuelve su posición en nuestra sociedad tan meticulosamente extrema como la de Ingres en la suya, compuesta como lo está de revelación y resistencia a las fuerzas de la naturaleza con las que nos hallamos como hombres, aunque temerosamente, identificados.

Es esta atmósfera, pienso, la que ha llevado a muchos jóvenes pintores a una observación más cercana de la naturaleza; y aunque no se puede aislar la cualidad de esta atmósfera con el término «percepción,» este término figura claramente en sus obras. Dando la espalda a estilos cuyas percepciones y conocimientos no son los suyos, estos pintores buscan sus propias percepciones y al hacerlo se han volcado, voluntaria o involuntariamente, hacia la naturaleza; su camino ha sido allanado por los Gorky y los de Kooning que ellos admiran pero



no emulan. ¿Se trata de un Naturalismo? No en el sentido de «método realista,» ciertamente, aunque acaso sí en el sentido de «adherencia a la naturaleza, indiferencia a las convenciones.»

Hace dos años, en una charla en la Galería Hansa, Clement Greenberg declaró que la abstracción era el modo de expresión más importante de nuestra época, que cualquier otro modo era necesariamente menor; esto fue una observación hecha directamente desde el punto de vista de la crítica histórica. Pero un año más tarde, James Fitzsimmons, en un ensayo en *Arts and Architecture*, escribió que algunos de los pintores jóvenes habían perdido coraje y abandonado el Expresionismo Abstracto cobardemente para regresar al trabajo figurativo. Contra tal protocolo implícito el Expresionismo Abstracto siempre ha tenido una fuerte posición, sea en el Museo Metropolitano o en el Club de Artistas. Entre los pintores que se rebelaron contra esta noción al mismo tiempo que incorporaron elementos de la estructura formal del estilo preferido se cuentan Robert De Niro, Elaine de Kooning y Grace Hartigan y, como en toda rebelión, los elementos retenidos funcionan para estos artistas de un modo desacostumbradamente provocativo. [...]

En estos tres pintores encontramos el juego dual de la respuesta a la

naturaleza y el deseo de la organización plástica que provocan una fricción que puede ser el significado dramático de las pinturas, especialmente en De Niro y Hartigan, quienes se apegan a consideraciones estilísticas ausentes de la obra de, digamos, Jane Freilicher, y que añaden una corriente conscientemente artística subyacente a sus preocupaciones primordiales. [...]

¿Entonces la naturaleza está entre nosotros? Estos nuevos pintores han hecho lo que tenían que hacer y han encontrado lo que la pintura necesitaba, según les parecía. No forman ningún grupo, no envían manifiestos y, a diferencia de los surrealistas o realistas mágicos o academicistas, no favorecen un aspecto determinado ni un contenido externo; no se separan a sí mismos de las pinturas.



La Pecera



Margaret Edson. Premio Pulitzer 1999

EL INGENIO ES BUENO

PERO LA BONDAD ES MEJOR

Por Mori Ponsowy

Antes de que las luces de la sala se apaguen por completo, Vivian Bearing entra a un escenario vacío empujando el soporte de su solución intravenosa. Tiene unos cincuenta años, está descalza y lleva puestas dos batas de hospital, una atada adelante, la otra, atrás. Mira a la audiencia con detenimiento, como si quisiera evaluarlos. Nada raro, tratándose de una persona que, como sabremos después, ha dedicado su vida a la enseñanza universitaria.

VIVIAN: *Preferiría que una obra de teatro que me tuviera a mí como protagonista se fraguara de modo mítico-heroico-pastoral; pero los hechos, más específicamente, cáncer de ovario metastásico estadio cuatro, conspiran en contra de eso. Esto no es un cuento de hadas (...) ni es mi intención contarles el argumento... pero creo que me muero al final. Me han dado menos de dos horas.*

Efectivamente, menos de dos horas, pero suficiente para que, noche tras noche, el público quede boquiabierto y conmovido de una manera poco usual en Nueva York. Tanto, que abundan las funciones en las que la gente se siente incapaz de aplaudir hasta unos minutos después de acabada la obra. La intensidad del sentimiento es tal, que los espectadores no logran salir de su asombro.

Se trata de *Wit*, la obra de teatro escrita por Margaret Edson y que ganó el Premio Pulitzer el año pasado. A primera vista, la pieza es sobre una doctora en Literatura Inglesa del siglo XVII y su lucha contra un cáncer de ovario avanzado pero, en el fondo, se trata de una lección mordaz acerca de la distancia que media entre el conocimiento y la bondad, y lo inútil que puede resultar el primero cuando no viene acompañado de la segunda. La sutilísima manera como se entrelazan los elementos trágicos de la obra con los abiertamente cómicos es uno de los mayores logros de Edson.

VIVIAN: *Nunca olvidaré el día cuando me enteré que tenía cáncer.*

(Entra el Dr. Harvey Kelekian tras un amplio escritorio donde se apilan



los papeles.)

KELEKIAN: *Usted tiene cáncer.*

VIVIAN: (A la audiencia) *¿Ven? Inolvidable. Me impactó. Tuve que sentarme.* (Se sienta.)

KELEKIAN: *Siéntese, por favor. Señorita Bearing, usted tiene un cáncer metastásico avanzado.*

VIVIAN: *Prosiga.*

KELEKIAN: *Usted es una profesora, señorita Bearing.*

VIVIAN: *Como usted, doctor Kelekian.*

Vivian Bearing, el personaje central, ha dedicado su vida al estudio de los sonetos sagrados de John Donne, uno de los escritores más difíciles y herméticos de toda la literatura inglesa. Edson no había leído a Donne antes de empezar a escribir la obra. Lo escogió, justamente por su dificultad, pues buscaba un personaje principal con mucha fuerza. Quería que se tratara de alguien que perdiera todo su poder de un día para otro, alguien a quien las herramientas que hasta entonces le habían sido útiles en la vida, de pronto se le tornaran inservibles. Cuando empezó a escribir la obra, la autora tenía la idea de que Vivian sería senadora o juez, pero finalmente decidió hacer de ella una experta en literatura, pues también quería que fuera muy hábil en el uso del lenguaje y en la adquisición de conocimientos pero, al mismo tiempo, muy torpe en el manejo de las relaciones con sus semejantes.

Sin duda, Margaret Edson logró lo que buscaba. Cuando Vivian Bearing entra a escena por vez primera, nos encontramos ante una mujer totalmente calva por la quimioterapia, una mujer que sabe que su destino próximo es la muerte y que, sin embargo, camina con aplomo y posee la entereza necesaria no sólo para reírse de los médicos que la rodean y de su propia situación, sino también para dirigirse a la audiencia como si le estuviera dando una lección. Se trata de una de esas personas aseverativas, altivas, y enfáticas, que parecen tener todas las respuestas, sin albergar ninguna duda acerca de sí mismas.

VIVIAN: (Con falsa familiaridad, saludando y asintiendo a la audiencia) *Hola, ¿cómo se siente hoy? Bien. Grandioso.* (En su auténtico tono profesional) *Este no es mi saludo habitual, les aseguro. Prefiero algo más formal, menos inquisidor, algo como “Buenas tardes”. Pero es el saludo de rigor acá. (...) Me han preguntado “¿Cómo se siente hoy?” mientras vomitaba en una basinilla de plástico blanco. Me lo han preguntado mientras emergía de una operación de cuatro horas con un tubo en cada orificio: “¿Cómo se siente hoy?” Estoy esperando el momento cuando alguien me pregunte esto, y yo esté muerta. Lástima que eso me*

La Pecera



lo voy a perder. Y también es una lástima que esta original veta para la investigación se me haya ocurrido tan tarde en mi carrera. Podría haberle sacado el jugo a su falsa solicitud y obtener un gran provecho: mientras repartía el examen final a los estudiantes de postgrado de crítica textual del siglo XVII: “Hola. ¿Cómo se sienten hoy?!” Por supuesto, no estaría vestida con este disfraz, de manera que el significado irónico de la pregunta no sería del todo aparente. Tal como espero que sí lo sea ahora...”

XXXXXXXXX O XXXXXXXXXXXX XXX XXXXXX XX XXXX

La ironía es un rasgo presente desde el principio hasta el fin de la obra. Ironía hacia los médicos y su afán de prolongar la vida a toda costa; ironía hacia la protagonista, una mujer exitosa que, a pesar de dedicarse a la poesía, encaró su profesión con la misma frialdad con que los médicos que la atienden asumen la suya. Pero ironía también hacia todos y cada uno de los personajes: el médico en período de entrenamiento que ha sido alumno de la profesora Bearing y que al practicarle un tacto de útero no logra ocultar su sorpresa ante el inusual tamaño del tumor; los estudiantes de literatura y su incapacidad para leer entre líneas; Donne, el famoso poeta inglés, que esconde su temor a la simplicidad tras un ingenioso uso de palabras; Susie, la enfermera tonta e ignorante que ni siquiera conoce el significado de “soporífero”, una palabra que Vivian había descubierto en un cuento infantil cuando apenas contaba cinco años. No es casual que sea este personaje, el más insignificante de todos, el que nos ha fastidiado durante toda la obra con su conversación intrascendente y el único que no cuenta con un curriculum brillante, quien finalmente logra, en contra del joven médico en ascenso, que se cumpla la voluntad de la profesora Bearing de no ser resucitada una vez que su corazón deje de latir. Susie Monahan, la enfermera simplona, es el ser humano más sensible de todos cuantos vemos en escena. Más que los médicos que hacen todo por prolongar la vida humana sin reparar en el dolor y el sin sentido; más que Vivian Bearing, a quien tantos años de contacto con la poesía no lograron reblandecer y quien sólo al final de su vida descubre que los valores de los que se valió para juzgar el mundo y sus alrededores estaban equivocados. Lo aprende a través del dolor de su propio cuerpo, pero también gracias al cariño de Susie. Y es que el conocimiento es una cosa, y la bondad es otra, nos dice Edson. Una última lección que Vivian Bearing aprende demasiado tarde.

VIVIAN: *El joven doctor, al igual que la académica reconocida, prefiere la investigación a la humanidad. Al mismo tiempo, la académica reco-*



nocida, en su patético estado de víctima que sonrío como una tonta, desearía que el joven doctor pusiera algo más de interés en el contacto humano.

Uno de los mayores méritos de la obra es la aparente facilidad con la que se burla del ingenio, con ingenio. Si Margaret Edson hubiera querido comunicar el mismo mensaje (el poco valor del conocimiento cuando no hay bondad y amor) de una manera simple y transparente, la obra no hubiera dejado de ser un producto más de la cultura “light”, una puesta en escena azucarada que, seguramente, conmoviera a muchos, pero que carecería de la sutileza y la profundidad que en efecto tiene.

Para evitar caer en lo banal, entonces, Edson prefirió comunicar lo que tenía que decir, mostrándolo a través de opuestos. “Wit”, significa “ingenio”, y si bien esta obra en sí misma es ingeniosa por donde se la mire, el punto que trata de establecer, paradójicamente, es el escaso valor de la inteligencia cuando no viene acompañada de otras virtudes. ¿Cómo hablar de la importancia de la bondad en un mundo donde es tan escasa? Mostrando personajes implacables para quienes el amor y la calidez no son más que debilidades humanas. ¿Cómo crear una obra que llegue a los espíritus más ingeniosos y que logre decirles que hay algo más valioso que el ingenio y el conocimiento? Escribiendo una pieza extremadamente ingeniosa, formalmente intachable, erudita en sus detalles, pero que deje mal parado al conocimiento y al ingenio.

Los caracteres más agudos e ingeniosos de *Wit* son todas caricaturas de seres humanos con quienes pocos querrían convivir. Incluyendo a Vivian Bearing a quien sólo la cercanía de la muerte parece redimir. Incluyendo, también, al reverenciado John Donne cuyos poemas son parte integral de esta pieza. Sería errado pensar que Edson tiene en alta estima al escritor inglés. Pienso que su opinión acerca de su poesía es la que en la obra viene dada por uno de los alumnos de la profesora Bearing:

VIVIAN: *Aquí tenemos otro ejemplo del ágil ingenio de Donne haciendo de las suyas: en vez de resolver los temas de la vida y de Dios, se dedica a revelar su complejidad.*

ESTUDIANTE: *Pero, ¿por qué?*

VIVIAN: *Por qué, ¿qué?*

ESTUDIANTE: *¿Por qué Donne hace todo tan complicado? (Los demás estudiantes se ríen.) No, de verdad, ¿por qué?*

VIVIAN: *(Al público) Alguien me preguntaba eso todos los años. Y siempre era uno de los más listos. Y yo, ¿qué podía decir? (Al estudiante) ¿Cuál es su opinión?*

ESTUDIANTE: *Yo creo que Donne se está escondiendo. Creo que está*

La Pecera



muy confundido, quizá estuviera asustado, de manera que se esconde tras toda esa complicación... se esconde detrás de su ingenio.

VIVIAN: *Tal vez le teme a la simplicidad.*

ESTUDIANTE: *Tal vez. Pero eso es estúpido.*

A diferencia de la profesora Bearing y de John Donne, si hay alguien que no le teme a la simplicidad es Margaret Edson, una desconocida maestra de jardín de infantes de treinta y ocho años que admite, sin ambages, que ésta es la primera obra que escribe en su vida y que, por ahora, no piensa volver a escribir.



Estaba limpiando el aula cuando se enteró que acababa de ganar el Premio Pulitzer, uno de los más prestigiosos en los Estados Unidos. El teléfono no cesaba de sonar y en más de una ocasión, cuando los periodistas le preguntaban de qué manera cambiaría su vida este premio, ella respondía con tranquilidad que continuaría trabajando en la escuela y que, por ahora, no pensaba volver a escribir. “Esta es la obra que quería escribir y ahora estoy abocada a la enseñanza. Si dentro de diez años tengo alguna otra cosa que decir, entonces lo pensaré. Por ahora, no estoy interesada en dejar la enseñanza por nada del mundo.” Los periodistas, por supuesto, no lograban salir de su asombro. Algunos llegaron, incluso, a querer explicarle (¡frente a las cámaras!) la importancia del premio que acababa de obtener. Margaret sonreía, agradecía la amabilidad cortesmente y contestaba: “Una vez que el día empieza en el aula, los asuntos del mundo exterior no tienen cabida. El día en el aula tiene su propio ritmo. A la gente de New York le cuesta mucho trabajo entender esto, pero las intrigas del teatro newyorkino no son parte del curriculum de jardín de infantes.”

Margaret Edson no le teme a la simplicidad, y *Wit* es una ingeniosa puesta en escena de los principios que gobiernan su propia vida. Una vida que ha sido todo, menos académica y lineal. Después de obtener su licenciatura en Historia en Massachussetts, se fue a vivir a Iowa, donde trabajó en un bar frecuentado por criadores de cerdos. El próximo paso fue un convento de monjas dominicas en Roma, donde vivió durante un año. De regreso en Washington, consiguió trabajo como secretaria en la sección de oncología y SIDA de un hospital. Edson se precia de que al estar tan abajo en el escalafón pudo verlo todo. Al cabo de un tiempo dejó el trabajo, pero la experiencia la marcó y, unos años después, decidió escribir una obra inspirada en lo que había visto. Para hacerlo, contaba con menos de



un año, pues quería tenerla lista antes de empezar su Maestría en Literatura en la Universidad de Georgetown.

Cuando terminó de escribirla, la envió a más de cien compañías de teatro, sólo para recibir una carta de rechazo tras otra. Mientras tanto, descubrió casualmente su verdadera pasión cuando empezó a darle clases de inglés a un niño de República Dominicana a quien había conocido a través de su iglesia. Así fue cómo cuando terminó su maestría, en vez de continuar con un doctorado, aceptó un trabajo en Washington como maestra de escuela.

En 1995 recibió la noticia de que una compañía teatral había aceptado montar su obra en California y, en 1999, tras el montaje en New York, recibió el prestigioso Pulitzer. Resulta significativo que, después de ver la pieza, uno de los críticos teatrales más reconocidos en los Estados Unidos dijera que el análisis que hace *Wit* de los complejísimos poemas de John Donne sería mérito suficiente para que la Universidad de Harvard le otorgara a Edson la dirección de su departamento de Literatura Inglesa. Obviamente, Edson jamás aceptaría un cargo así. Para ella, el lugar donde está la verdadera acción, es en jardín de infantes.

VIVIAN: *“Estamos hablando acerca de la vida y la muerte, y no precisamente en términos abstractos. Estamos hablando de **mi** vida y de **mi** muerte (...). No es el momento para malabarismos verbales, para difíciles vuelos de la imaginación, para el ingenio. Y nada sería peor ahora que un análisis académico detallado. Erudición. Interpretación. Complicación. Ha llegado la hora para la simplicidad. Ha llegado la hora, ¿me atreveré a decirlo?, de la bondad.”*



La Pecera



Los textos del tango: ¿una poética alternativa?

Ricardo E. Mónaco

Un hecho social sin precedentes por su magnitud se produce en nuestro país entre fines del siglo XIX y principios del XX, relacionado con los orígenes del tango: el fenómeno inmigratorio que modifica sustancialmente la fisonomía cultural de la capital y algunas zonas del interior. Entre 1880 y 1914 la población de Buenos Aires se quintuplica y llega a un millón y medio de habitantes. La oligarquía terrateniente vinculada al poder y la burguesía tradicional ligada al comercio se ven de pronto conmovidas en sus intereses por el surgimiento de una clase media conformada en su mayoría por inmigrantes, con deseos de ascender y progresar económicamente, y por grupos marginales. Estos últimos se instalan en los suburbios de la ciudad, en las viejas casonas que se irán convirtiendo en los típicos conventillos, espacios recreados por el tango y por nuestro incipiente teatro popular.

Conformado principalmente por hombres solos (han venido a América a probar suerte para luego traer a las familias) que desempeñan variados oficios (peones de barracas, empleados de frigoríficos, marineros), este nuevo y heterogéneo conglomerado humano favorece la aparición de lugares de esparcimiento y diversión: prostíbulos, cafés, sa-

lones de baile, ámbitos productores y transmisores de una nueva manifestación estética popular que diluye diferencias étnicas o lingüísticas y unifica en el goce de escucharla o de bailarla. De modo que por su origen (el prostíbulo, la casa de «mala vida») el tango se relaciona estrechamente con la sexualidad, lo prohibido, lo indecente. Las figuras y movimientos que la danza dibuja evidencian esta connotación, generadora, en sus comienzos, del rechazo y la condena de los autoproclamados sectores «decentes» de la sociedad porteña. Las primeras letras, que no habrían de trascender, por ser anónimas y de transmisión oral, eran procaces, groseras y con una fuerte carga sexual. Aunque son pocas las que han llegado hasta nosotros, algunos títulos delatan esa significación: *El choclo*, *El fierrazo*, *Dame la lata*, *Siete pulgadas...* Sin embargo, la carencia de emoción, de profundidad, de elaboración en estos primeros textos hace que se pierdan y sólo configuren hoy una especie de prehistoria del tango cantado.

Poco a poco el tango va ganando espacios menos marginales (cafés, casas de baile) aunque aún se escucha y baila en los barrios sin acceder al centro. Habrá que esperar su consagración en París, en los primeros años del 1900 para que la sociedad porteña lo adopte y lo difunda.

El tango *Mi noche triste*, con letra de Pascual Contursi y música de Samuel Castriota marca, en 1918,



el comienzo de una nueva etapa por ser el primero que el público de Buenos Aires acepta como tal, a partir de la difusión que le otorga la grabación de Carlos Gardel. Discépolo ha señalado que Contursi sube el tango de los pies a los labios. Lo cierto es que a partir de este autor y de la enorme resonancia y popularidad obtenida por Gardel, la letra de tango pasa a ocupar el mismo espacio, prestigioso o no, que la música.

Desde la mirada de este trabajo, es posible señalar que dicho tango le otorga categoría poética a un tema preexistente en las letras lunfardescas: el abandono de la mujer ligado al lamento del hombre y al deseo de encontrar consuelo en el alcohol:

Percanta que me amurastes / en lo mejor de mi vida /dejándome el alma herida / y espina en el corazón.../ Para mí ya no hay consuelo / y por eso me encurdelo / pa olvidarme de tu amor.

Importa destacar, además, que en ésta y en otras composiciones, se construye una imagen de mujer vinculada al aseo y a la estética del hogar, índice del rol que ocupa en el imaginario de entonces:

Cuando voy a mi cotorro/ lo veo desarreglado, / todo triste, abandonado.../ Ya no hay en el bulín / aquellos lindos frasquitos / adornados con moñitos / todos de un mismo color...

La actitud del hombre frente al abandono de la mujer no es siempre la misma. A la evocación dolorosa de su presencia (*Mi noche tris-*

te, La cumparsita) puede sumarse la comprensión y hasta el ofrecimiento de ayuda, tal como lo testimonia *Mano a mano*, de Celedonio Esteban Flores:

Rechíflao en mi tristeza, / hoy te evoco y veo que has sido / en mi pobre vida paria / solo una buena mujer.../ Y mañana, cuando seas / descolado mueble viejo / y no tengas esperanza / en el pobre corazón, / si precisás una ayuda / si te hace falta un consejo, / acordate de este amigo / que ha de jugarse el pellejo / pa ayudarte en lo que pueda / cuando llegue la ocasión.

Estos y otros tangos permiten advertir la construcción de la imagen de un hombre bueno, comprensivo, que pese al abandono es capaz de ofrecer su vida por la mujer, imagen que podemos considerar tan artificial como la de aquellos otros que muestran las historias de guapos capaces de vengar con la muerte el abandono de la mujer.

En este sentido, la figura del guapo, cuya nota definitoria es el culto al coraje, es desmitificada por el gran Discépolo en la década del 30. En el tango *Malevaje*, el amor provoca la humanización del malevo, inconcebible en los años del novecientos:

Decí, por Dios, qué me has dao, / que estoy tan cambiao / ¡no sé más quién soy!...Te vi pasar / tanguendo altanera.../ que no fue más que verte / y perder / la fe, el coraje, / el ansia e guapiar...

Por último, hay quienes convierten en humor la dramaticidad del abandono. Aunque sin vuelo poético,



¿Te fuiste? ¡Ja, ja! de Juan B. Reyes parodia a *Mi noche triste*:

*Mi bulín está mucho más lindo .../
con las pilchas por el suelo, / todo
bien desarreglado.../ Te agradezco,
mina otaria, / de que me hayas
amurao.*

Y Enrique Santos Discépolo, en *Chorra*, convierte en caricatura esperpéntica la huida de la mujer: Por ser bueno / me pusiste a la miseria, / me dejaste en la palmera, / me afanaste hasta el color. / En seis meses / me fundiste el mercadito, / la casilla de la feria, / la ganchera, el mostrador...

En cuanto a la presentación de los espacios, las letras de tango configuran un esquema dual a partir de la oposición de dos ámbitos: el barrio, símbolo del paraíso perdido, lugar de la infancia y la juventud no mancillada, y el centro, espacio de la perversión y la caída. Dicho esquema enmarca la situación de la Milonguita, es decir «la piba de barrio» que se corrompe en el centro y acaba siendo mujer de cabaret. El desplazamiento de un lugar al otro, a veces se produce por culpa del hombre que la engaña, por ejemplo en *Milonguita*, de Samuel Linnig:

¿Te acordás, Milonguita? Vos eras / la pebeta más linda e Chiclana; / la pollera cortona y las trenzas.../ y en las trenzas un beso de sol.../ Estercita, / hoy te llaman Milonguita, / flor de noche y de placer, / flor de lujo y cabaret. / Milonguita, / los hombres te han hecho mal...

En otros casos, es por decisión pro-

pia. Así lo testimonia Margot, de Celedonio Flores:

*Son macanas, no fue un guapo /
haragán y prepotente / ni un
cafishio veterano / el que al vicio
te largó; / vos rodaste por tu culpa
/ y no fue inocentemente, /
berretines de bacana / que tenías
en la mente...*

El tema se complementa con la conciencia del paso del tiempo que trae aparejada la ruina física y moral de la mujer. Dice Discépolo en *Esta noche me emborracho*:

Sola, fané, descangallada, / la vi esta madrugada / salir de un cabaret; / flaca, dos cuartas de cogote, / y una percha en el escote / bajo la nuez.../ Y pensar que hace diez años / fue mi locura,...Fiera venganza, la del tiempo, / que le hace ver deshecho / lo que uno amó...

Hasta los años 40, momento en que la mujer comienza a acceder a ciertas actividades del comercio y de la industria, subsiste en la sociedad ese paradigma axiológico que la condena a la fatalidad de un destino que sólo ofrece dos alternativas: ser la piba de barrio, pura y virginal, obrerita que espera la llegada de «un buen muchacho» para casarse (o morir soltera, generalmente tísica) o irse al centro y convertirse en profesional de cabaret. El tango registra la presencia de ambas alternativas, enalteciendo a la primera, condenando a la segunda. La conversión de *piba de barrio* en *flor de fango* conlleva una sanción porque implica la pérdida de atributos que definen en la época el concepto de *lo femenino*, es decir, la pure-



za, la castidad. La relación sexual, admitida como derecho para los hombres, es prohibida en las mujeres decentes, destinadas al matrimonio. Si bien algunos tangos censuran al hombre que provoca *la caída* de la mujer (*los hombres te han hecho mal*), la actitud no modifica el sometimiento a un esquema que impide su posible realización y reduce la condición genérica a una cuestión sexual. Ante la posibilidad de un desplazamiento que signifique un cambio de vida y de horizontes para la mujer, la posición de los letristas de tango se torna conservadora y reaccionaria: el cambio pervierte, el centro es la ruina. Sólo el barrio conserva la dignidad.

El dualismo observado en la configuración de los espacios, se reitera en relación con la presentación de la figura materna en las letras de tango. La madre aparece asociada al trabajo, al sacrificio; asexuada y protectora, comprensiva y decente. Ocupa el extremo opuesto al de la *Milonguita* (quien ha renegado de ese destino de ser madre) Por ello, Celedonio Flores, por ejemplo, le marca a *Margot* el contraste entre sus lujos y la situación de la madre: *...y tu vieja, pobre vieja, / lava toda la semana / pa poder parar la olla / con pobreza franciscana...*

Sólo ella es capaz de perdonar los desvíos de los hijos: *Solo una madre nos perdona en esta vida / ¡Es la única verdad! / ¡Es mentira lo demás!...* dice Enrique Cadícamo en *La casita de mis viejos*.

Señala Noemí Ulla (*Tango, rebe-*

lión y nostalgia, Buenos Aires: CEAL, 1982) que es posible establecer una relación directa en las letras de tango entre las imágenes de madre, hogar y barrio, vinculadas al concepto de bondad y pureza, dado que es en esos espacios donde aparece con mayor frecuencia la figura materna. Tal coordenada se opone a la que relaciona milonguera -centro- perdición. Se deduce entonces que frente a la pérdida de valores que significa alejarse del suburbio, tanto para la milonguera como para el muchacho de barrio, todo regreso a él implica no sólo la recuperación de un espacio sino también de la diáfana santidad representada por la madre. En razón de la exigüidad de esta reflexión queda inhibida la aproximación a otros temas frecuentes en las letras de los tangos que conforman la llamada *Guardia Vieja* (1920-1930): la nostalgia de los barrios, el culto de la amistad, la exaltación del coraje... La importancia de la década mencionada radica no sólo en haber sido testigo del tránsito del tango desde el prostíbulo al cabaret, del suburbio al centro, de las clases bajas a la alta burguesía porteña, sino también en haber consolidado una tradición por la reiteración de temas, personajes, fórmulas expresivas y figuras del lenguaje. En general se advierte una tendencia moralizadora que facilita la aceptación popular: se condena a quien abandona a la madre, sea hombre o mujer, a quien quiebra el vínculo amoroso o a quien actúa motivado por intereses ma-



teriales. Sólo el regreso arrepentido a su lugar de origen (el barrio, una calle) posibilita el perdón. En tan rígido esquema, subyace la visión de una realidad estratificada en la que cada uno debe asumir su destino pues todo intento de cambio conduce a la degradación física y moral.

En cuanto a las formas genéricas, los tangos de la Guardia Vieja inauguran los modos expresivos que reiterarán las composiciones posteriores: líricos, narrativos, dramáticos y hasta epistolares. El tono general es evocativo, nostálgico de un pasado generalmente más feliz que el tiempo actual. El lamento, tan presente en la poesía gauchesca del diecinueve, se desplaza de la órbita social al plano individual. Se llora la pérdida de la madre, de la mujer amada, de la juventud dichosa, del espacio de la infancia.

El empleo de las figuras retóricas varía de acuerdo con la finalidad estética de cada autor. Ello también determina que se haga necesaria una lectura crítica del enorme caudal de letras de tango. Comparaciones, metáforas, personificaciones, interrogaciones retóricas suelen aparecer generalmente vinculadas al propósito didáctico más que al logro de un efecto estético.

A partir de los años 30 el tango renovará a través de algunos autores (Discépolo, Homero Manzi, Cátulo Castillo, entre otros) su vocabulario, sus figuras, y sin abandonar la temática existente, incorporará otros asuntos en estrecha relación con los cambios socioculturales que

se irán produciendo. Así, por ejemplo, Discépolo registra en la metafísica de sus composiciones, la profunda crisis de valores y el sentimiento de pérdida definitiva que en la misma década también recogen las novelas de R. Arlt y los ensayos de E. Martínez Estrada.

En síntesis, desde sus orígenes el tango como manifestación artística consolida una poética que se presenta como válida alternativa de estudio si se pretende indagar el desarrollo de nuestra cultura popular.



JOAN MANUEL SERRAT

0 000000000 00 0000000 000000 00 00 0000.
00000 0000000 00000 000 0000 0000000.

Si la canción de «autor» española desafió desde sus inicios a la industria cultural del franquismo al enarbolar como bandera de su disidencia sus vínculos con la poesía -por ejemplo en esa célebre invitación del primer concierto de los catalanes que rezaba «Sesión extraordinaria dedicada a la Poesía de la Nova Cançó».-, esa provocación se ha vuelto a poner en juego de manera también ostensible en estos últimos tiempos con gestos que remarcan esa territorialidad singular y diversa dentro de los medios, por parte de dos figuras tutelares: Joaquín Sabina y Joan Manuel Serrat. Formados, uno y el otro, en la voz ahuecada, irónica o desesperada de Brassens y de Brel, en el insomne desasosiego de algunas canciones de León y Quiroga cantadas por Concha Piquer, en la lectura de la poesía en lenguas española y catalana, ambos vuelven a ocupar, esta vez, ese lugar -siempre merecido- en la mesa de los poetas.

Mientras el andaluz sigue escribiendo sus canciones -esperamos, en estos días, un último CD con dieciocho de ellas-, apostó, el año pasado, a la publicación de su primer libro de sonetos, *Ciento volando de catorce*, en la editorial Visor. En una segunda edición, la misma editorial ofrece al lector lo que a la primera, en nuestra opinión, le había faltado: una selección grabada de algunos de esos textos con la voz, naturalmente, de Sabina. Porque, si bien en el prólo-

por Marcela Romano

go a este libro Luis García Montero afirma, y con razón, que «esta hermandad [entre poesía y canción] no implica confusión de caracteres» lo cierto es que, como buen poeta que canta, Sabina no es completamente Sabina sin sus «versos en la boca», lo cual legitima, por otra parte, la puesta en marcha de una serie de *performances* de estos textos ahora recitados (corrijo: «dichos») por el cantautor. Versos, sí, pero en la boca, transitando por esa indescriptible «voz con arrugas» de Sabina y nutridos por el calor de un cuerpo (presente) que revincula esas palabras con el espesor de una existencia, y que agradecen a su vez los oídos de quienes las reciben. Versos en la boca.

Versos en la boca: así se llama, justamente, el último CD editado por Serrat en octubre de este año. En la cubierta, el cantautor con su guitarra: como en los buenos viejos tiempos. No resulta difícil evocar, a partir de esta fotografía, a ese jovencito de «Els setze jutges», núcleo fundacional de la Nova Cançó catalana, con sus largas patillas y el acompañamiento solo y austero de su guitarra. Ya estaban entonces los *versos en la boca* en canciones tempranas como «El drapaire» (El trapero), «Els titelles» (Los títeres) y «La tieteta» (La tía), dibujados en unas letras trabajadas que, como los romances de la poesía tradicional española, ponían en escena, por una prodigiosa operación de alquimia lírica y narrativa, historias de la

La Pecera



privacidad sentimental, tipos y arquetipos sociales y literarios, el barrio y las fiestas populares. Cómo no recordar, en los días otoñales, la intimidad tibia y reticente de «Tiempo de lluvia» o los amores extraviados de «Penélope» y «De cartón piedra». El homenaje machadiano de 1969 establece el punto de inflexión que recoge, en el decir elegíaco y profundo del maestro sevillano, los pasos anteriores, para dar, en esta línea, el fruto inmejorable de un LP que para muchos ha definido al Serrat más notable: *Mediterráneo*, de 1971. Más tarde, vendrán las canciones ácidas y demoledoras, en consonancia con la renovadora veta irónica de los poetas sociales, de la cual *En tránsito*, de 1981, se constituye, también, como el álbum que cifra de modo ejemplar los mejores resultados en la experimentación de esta otra poética, nunca dissociada definitivamente del intimismo dominante de sus primeros tiempos. Así conviven, uno y otro modos de decir, en ediciones posteriores como *Utopía*, de 1992, y *Sombras de la China*, de 1998, este último acentuando el calor de la intimidad en una palabra que encuentra, en canciones como «Más que a nadie» (recreación de un poema de Cernuda) y, sobre todo, «Donde quiera que estés», resonancias entrañables.

Por lo dicho, estos *versos en la boca* tan ostensiblemente declarados en el título y en la cubierta de este último CD de Joan Manuel Serrat vienen a otorgar visibilidad, aunque esta vez con menor fortuna, a una práctica cancioneril cuya «poeticidad» podía prescindir de tal explicitación. Sin embargo, y contra nuestras expectativas, *Versos en la boca* no parece sumarse, en la

sólida carrera del cantante, a esa aventura de lo imprevisible con que nos esperaron la mayoría de sus obras. ¿Para qué reescribir la amorosa complementareidad en «Qué sería yo sin ti» cuando con tanto acierto -y tan inteligente socarrotaría- ya la había fraguado en la ingeniosa «Pendiente de ti», de *Utopía*? ¿Para qué decir, otra vez, lo que de Africa se ha dicho hasta el cansancio? Con trazos previsibles se presenta también el paisaje urbano diseñado en «La bella y el metro», donde la galería de los tipos sociales siempre incommunicados entre sí convive con el deseo del encuentro amoroso frustrado por la «bella» indiferente en su autismo majestuoso. Otro espesor adquieren, no obstante, canciones como «Los recuerdos» (próxima, en nuestro archivo sentimental, a «Aquellas pequeñas cosas»), «De cuando estuve loco» (construida, con Tito Muñoz, a partir de una imaginería metafórica que se corresponde, en su extrañeza, con el personaje por ella evocado), «Es caprichoso el azar» y la hermosa musicalización de un poema de Luis García Montero («Canción de brujería», de *Habitaciones separadas*), aquí titulado «Señor de la noche». Igualmente, estos *versos en la boca* dejan sabor a poco en un receptor habituado a disfrutar con Joan Manuel Serrat manjares más elaborados y exquisitos. Otras letras, otras músicas, se resisten, con empecinada nostalgia, a llamarse al olvido.

Confiamos en que Serrat tampoco olvide otros futuros *versos en la boca*, más «acordados» (diría Garcilaso) con el pródigo e inquieto poeta que siempre ha sido.



*Dibujo de Roberto Broullon
del libro «Fragmentos» de G. Siccardi*

La Pecera



Poesía Inédita

Ricardo H. Herrera

Nació en Buenos Aires en 1949. Poeta, ensayista y traductor, reside actualmente en Mar del Plata. Sus poemas de los últimos años fueron reunidos en 1995 en el libro "Estudios de la soledad". Dirige la revista Hablar de Poesía.

Junto a talud marino

oo oooooo, 2

¿Por qué miré hacia atrás?
¿Por qué la otra, la desconocida,
me tentó con su sexo y con su muerte?
Tiemblo al pensar.
Mi deseo de unir lo dividido,
de amarte más allá de lo posible,
ha arriesgado el retorno.
Tu ser no es ya tu ser. Y el mío,
el que hirió mordazmente tu candor,
el canto de la dicha (oh Dios mío, haz que torne),
se reprocha su infancia retrasada
mientras avanza a tientas,
mientras te guía torpe.

oooo ooo

Ya no tengo más sueños.
Ni bosques ni cascadas luminosas
me ocultan o desnudan
tu blancura carnal entre las hojas.
Ahora llora la mente
y es más negra la noche.
Eva, fábula que el pudor tejió
con imaginación paradisíaca.



oooooooo

¿Estaba cerca tuyo sin saberlo
cuando me demoraba en las palabras
y mi vida era ofrenda?
La luz ahora se filtra entre las hojas,
toca mi frente absorta... ¿Estás aquí,
esperanza encarnada en el silencio,
compañía en la pura soledad?
¿Es tuyo este candor: la anunciación secreta
de la hierba creciendo entre las piedras?
Nunca sentí tu gracia virginal
grávida de misterio
como la siento hoy, hoy que sólo me ampara
la humildad de tu asilo: estos árboles...

ooooo o ooooo oooooo

Si pudieses reunir
el resplandor disperso del deseo
—los destellos de sol del puro encanto—,
reescribir el poema del encuentro,
legar la lumbré de tu corazón...
Pero no hay fe, no hay paz
junto al talud marino en donde esperas.
La palabra no tiene resonancias,
es un cuerpo sin alma,
ahora que el silencio ha comenzado
a dar la nota herida,
amarga, casi hostil.

La Pecera



Atesorar la calma
de la mortalidad, la gracia del deseo
derramándose intacta
en actos cotidianos, en objetos queridos,
como si fuese eterno el orden de este cuarto
colmado de tu ausente desnudez.
Y entreabrir en silencio
la cavidad solar hecha en mi mente
por tus manos humanas:
fundiendo lo lejano a la inminencia,
lo material a tu aura femenina.
Ése era mi poema,
mi imagen de infinito.



Cómo amaba el ardor de tu presencia,
la íntima posesión en lejanía
fluyendo distraída
por las aguas solares del deseo.

Hubo un tiempo, recuerdo,
en que nadé por ellas largamente,
colmando mi conciencia con su luz.





Jorge Ariel Madrazo

Nació en Buenos Aires en 1931. Poeta, crítico y traductor. Entre sus libros de poemas: Piedra de Amolar de 1995, Mientras él duerme 1997. Colabora con el diario La Nación y la revista El Perseguidor.

oooooooo

1.

EN LA RADIOGRAFÍA

tus pulmones:
poliedros floescencias
lactantes sombras gránulos
de cereal de arroz
de café
en insaciada molición. Irrumpe
Aire en lo oscuro se descalzan
tus alvéolos al entrar
en la mezquita,
la mezquina cárcel corporal.

Y, translúcido en las tinieblas, el eclipsado
ónix -por así decir- el corazón,
tu otroyo que en la sombra acaece
disolviendo bordes de fingida
identidad

borrándote en absurdo contraluz
insinuando que tu entero
humano
devenir

cabe en una
radiografía
insomne

La Pecera



2

DE AQUEL CUERPO O DEL OTRO:
el estruendo de los cuerpos.

El chistido, el croar de los cuerpos te
atristaría como enharinándote

Tan remoto, su sólido humus, de los
plateados papagayos de
la abstracción.

Tu alma, tu cuerpo
inféctanse de universo
cuando te elevás al ras de fango.
¿En qué ahuja
de putriscible reloj
adelanta éste tu cuerpo el minuto

de morir

alejándose del vano soliloquio
del femenil quejido
menstrual?

¿Cuerpo el tuyo transterrado
cuerpo de quien escancia
duelo y alma?



□□□□

SI EXPLOTAN DE IMPROVISO

diapasón, arboladura,
espejismo de húmedo clima
si se estremece en celajes tu
pecho
y llovizna la
desesperación

Si un negro arco-iris calcina
aeropuertos parrales glicinas

Si Emily Dickinson te llama
desde arenosa tumba
y sus huesos fermentan
tus caníbales

Si es musical la fuerza
que hace girar al mundo

Si tu última verdad en el último
minuto de tu vida sea
un oscuro zumbir de mosca

luchando en la cinta engomada

(y cierta humana hembra
que te besa
como si vivieras)

Las líneas en bastardilla son del poeta
venezolano Eugenio Montejo





Mario Sampaolesi

Nació en Buenos Aires en 1955. Poeta y traductor. Fue antologado en el libro Signos Vitales (2002) de esta colección. Dirige la revista Barataria.

oooooooooooo oooooooooo



2

Quai des Agustins. Cinco de la tarde.
Es otoño y París se llena de inconsistencia, de rápidas fugacidades. Reflejos publicitarios ondulan sobre el agua.
Él se ve rodeado de planicies y estacas; remotas dentelladas pasadas bajo la influencia claroscuro de su intención de amarla, un espejismo por donde se introduce en otra dimensión falsa de sí mismo; las flores pisoteadas de una incomunicación tardía y radiante.
Sus huesos tocan el desgaste con su orgasmo de maderas y podredumbre, con sus hormigas y su negritud oscilante y viva: ciertas abadías asoman por entre la niebla francesa.

Como pasos de baile, sus ojos la enfrentan.

8

Olvida su carne, su escritura, su pensamiento.
Se vuelve tierra, agua, bosque, un circuito intermitente y eléctrico: no es ni sueño, ni vocación, ni recuerdo.
Abandona.
Porque el hecho mismo de abandonar lo impulsa hacia su equilibrio, esa vertical que él imagina siempre entre la luz y la sombra, que él supone que será sería él mismo despojado de todo, enfriado, inutilizado por sus propias incertidumbres, martirizado por sus poemas, por su lenguaje sin fondo.

Niega su pasado, su presente, su futuro; su poesía hecha de rectángulos se romboidiza, su cuello de cisne negro se quiebra: niega su pico de pato, su desplazamiento de nube entre las montañas, su reflejo sobre el agua.
Habla y enmudece.
Dice y contradice.
Sueña y realiza.



Promete preguntas.
Atesora preguntas.
Los ruidos de la ciudad, de la lluvia, ¿Responden responderán su oscura
plegaria?

31

Palpa el jade, el marfil, el ébano.
Él acaricia sus miniaturas eróticas.
Cierra los ojos y sus manos se deslizan sobre ciertas sinuosidades de la
materia, sobre los cuerpos de esas estatuillas cuyo tacto imagina a través
de protuberancias, curvas, huecos: líneas de un desorden seguidas al
influjo de Satie.
Imágenes de una excitación solitaria -el jade perfuma de menta, el marfil
es un suave murmullo de anís- que revelan ante él las mismas deformida-
des de los otros, los mismos huecos degradados por la ambición: esas
perlas lo envenenan con sus sueños petrificados.
Porque él también asesina y enferma y castiga, embrutece, se descascara,
es vulgar, huele a lepra, a tierra mojada, a alcohol, a luna.

(Una niña con trenzas rubias atadas con moños rojos saltando la sogá,
adquiriría el carácter inocente de una escena en el campo, una aparición
impresionista alumbrada por la sombra de sus saltos, susurrada por su
conteo vertiginoso.)



La Pecera



Gianni Siccardi

Nació en Banfield, Pcia. de Bs.As. en 1933. Poeta, músico y traductor de Montale y Quasimodo. Entre sus libros de poemas: Ella y otros poemas (1999).



Buenas noches.
Silencio.
Mis padres dormían
reparaban.

Todos dormían en la casa
y en las casas vecinas.
Sólo estaban despiertas unas cigarras
y el chico que yo era.
Algo palpitaba allí en la oscuridad.

¿Y esos pequeños sonidos regulares?
Uno fuerte
y dos débiles.
¿Es una danza nocturna
o es un tejado que gotea sus lamentos?
El mugido distante del tren
se apoderaba de la oscuridad.
La almohada apenas sostenía mi cabeza.
Sí, una vez más
lo más mío del día era la noche.
Abandonaba la mortaja de las sábanas
y sigiloso
llevaba mi cuerpo hasta el patio
para escuchar la parra
las plantas
que respiraban a sus anchas.
Las estrellas al alcance de mi mano
la cruz del sur
las tres marías
los siete cabritos
nos mirábamos largamente.
Ellas eran ellas
yo era yo.



Cortábamos la noche.

El mundo ha hecho su trabajo
mi astronomía es un poco más complicada
y ahora sé que no eran cigarras, no
apenas eran grillos
sólo uno o dos grillos.

Y ya no hay quien duerma en la casa
no hay danzas
ni tejados
ni trenes.
No hay lamentos.

No hay casa.

Pero aún
lo más mío del día está en la noche
y la almohada
apenas sostiene mi cabeza.

Hay que dar al mundo
lo que es del mundo
y al ser
lo que es del ser.
Abro la ventana de este piso doce
las estrellas siguen allí
nos miramos largamente.
Siento que cortamos la noche.

Algo palpita acá en la oscuridad.

Eran cigarras, sí
eran cigarras.



mismo), como el análisis de los lenguajes que llevan a configurar (y configurarse) los variados sujetos poéticos. O el único sujeto detrás de las voces. Sujeto que se diseña, dice Marcela Romano, a partir de cinco ejes fundamentales: el problema de la muerte, el sentido de la vida y la relación con la trascendencia; la memoria; la identidad y la tarea de la escritura.

Permanentemente el trabajo revela las constantes configuradoras de una obra móvil, multidireccional, que aúna distintas poéticas y tradiciones. Permanentemente, la mirada crítica se autocuestiona revisando presupuestos teóricos y rótulos establecidos. “Poesía social”, “compromiso”, “mímesis”, “lenguaje y silencio”, “trascendencia y evanescencia”, “modernidad y tradición” son categorías que se revisan para demostrar que éstas nunca dicen lo suficiente cuando se trata de un autor en el que se cruzan, se encuentran y desencuentran poéticas y tradiciones tan variadas.

El libro se plantea como una búsqueda y esa búsqueda tiene varios núcleos gravitacionales. Uno de ellos es el análisis de las “poéticas” y de esos textos en los que la autorreferencia se rebela (y revela) como una de las marcas características de la modernidad. Pero, en ese campo de las contradicciones que tan bien y con tanto provecho trabajó Valente, junto a esa pregunta moderna sobre la identidad, tanto del rostro como de la voz, levitan aquellas tradiciones que por alejadas en el tiempo, o tal vez debido a que el mismo tiempo las densificó con múltiples significados, carecen de perfiles definidos y se prestan como máscaras a quien busca un rostro y una voz propia.

El libro de Marcela Romano indaga en esa multiplicidad de posibles imágenes e interpretaciones, de lecturas y escrituras, de imaginarios modernos y míticos. Es, más allá del recorrido ordenado por la obra del autor, por las referencias temporales, bibliográficas, por las categorizaciones críticas, la búsqueda de un poeta y de un lenguaje que, edificado en tradiciones heterodoxas, es esencialmente «moderno». El problema del sujeto desplazado, que desde Baudelaire hasta Foucault fue tematizado e investigado, la categoría metapoética, el método hermenéutico y el más genuino interés personal por el autor y su poesía, confluyen en este libro.

«De la palabra extensa a la intensa, del verosímil pragmatizante al trascendentalista y al nihilista, la poesía valentiniana se mueve en el vaivén incesante y jamás previsible de estos modos disímiles de pensar la palabra y el sujeto que la dice. En este movimiento se constituye la dificultad esencial de su lectura y también su riqueza particular.» El libro de Marcela Romano es un intento por descifrar y comprender, sin ambigüedades y sin oscuridades, el conjunto de una poética de por sí ambigua, contradictoria, moderna, fundamentalmente humana y esperanzadamente trascendental.

Fernando Cermelo

La Pecera



**LUIS O. TEDESCO: AQUEL CORAZÓN DESCAMISADO. POESÍA Y PASIÓN POLÍTICA Y AMOROSA. TRES TOMOS: AQUEL CORAZÓN DESCAMISADO / PASIÓN POLÍTICA Y PASIÓN AMOROSA, 2002, 197 PÁGINAS
CADA UNO.**

Con *Aquel corazón descamisado* parece cerrarse el ciclo poético iniciado por Luis O. Tedesco con *La dama de mi mente* (1998) y continuado con *En la maleza* (2000). Polarizado por dos avasalladoras inquietudes constantes, la pasión política y la pasión amorosa, el tríptico emerge a la superficie de la poesía argentina reciente con la magnitud y la fuerza de una erupción volcánica. Los tres tomos quieren -y logran- hacerse oír. Una voz desgarrada por las contradicciones, por las traiciones y las lealtades, emite su diagnóstico sobre los restos de lo que alguna vez fue una nación promisoriosa y un corazón sin heridas.

En relación con la pasión política, queda claro que para el autor la Argentina constituye un país definitivamente a la deriva. Se diría que viejas palabras como «colonia» y «colonialismo», útiles en un tiempo para explicar una situación de dependencia que intermitentemente hacía sentir su aparición amenazadora, son ahora insignificantes: quedan chicas, demasiado chicas, para dar cuenta de una corrupción y un saqueo internos que desbordan toda posibilidad de análisis. No hay análisis, por otra parte; no podría haberlo tratándose de libros de poemas. Lo que sí hay, y con creces, es sensación y sentimiento: sensación de pánico, sentimiento de catástrofe. Con respecto a la pasión amorosa, el otro polo de esta bifronte experiencia poética, las cosas se presentan igualmente oscuras: lo que comenzó viviéndose como un bien, como una «fusión» corporal, termina percibiéndose como una «infección» sentimental que no da sosiego a su poseedor, como un mal sin antídoto posible.

El panorama se diría desalentador en extremo, si no fuese porque Tedesco es dueño de una voluntad de creación que raya en la insaciabilidad. Trabajador incansable, poseído por la necesidad de reestructurar en una unidad de sentido la dispersión del tiempo vivido, de aplacar sus contradicciones, vuelve una y otra vez sobre los límites que lo acorralan y golpea con fuerza metafísica. Vale decir: en medio de la catástrofe, su confianza en la palabra se ha mantenido intacta. La paradoja tiene un sesgo conmovedor: lo que alguna vez (en la juventud) pudo ser percibido como un testimonio de debilidad y marginalidad, la poesía, se ha convertido, con el paso de los años, en la salvaguarda de la conciencia y de la voluntad. Es el último refugio para custodiar lo entrañable: aquello sin lo cual la vida misma carecería de significado.

A partir del breve y provisorio esquema de análisis que acabo de trazar, se hace evidente que el núcleo imantador de la experiencia poética de Luis O. Tedesco radica en la fidelidad: en la fidelidad a la palabra poética y en la fidelidad a los orígenes de la experiencia poética. Vale decir: fidelidad a la tradición de la lengua y fidelidad al paisaje de la infancia. ¿Cuál es la tradición verbal e imaginativa de Tedesco? Múltiple: va desde la adhesión al terruño de la cultura occidental (Virgilio y Horacio) hasta el apego a las voces que han dado cuenta del paisaje surburbario porteño, desde la gauchesca a los letristas de tango. ¿En qué consiste



su fidelidad al paisaje de la infancia? En no idealizar los potreros junto a los cuales transcurrieron los primeros años de su vida. En no idealizar, aunque sin por ello dejar de hacer poesía, de reestructurar el sentimiento en cadencias verbales que se inscriban dentro de la dilatada tradición que acabo de esbozar.

Es en esta zona, a mi juicio, donde pueden detectarse las notas más altas de *Aquel corazón descamisado*, en la sección denominada «La pulpa lugareña». Aquí, la fusión estilística que realiza Tedesco tiene dos puntos de referencia: por un lado, la emoción personal intransferible; por otro, la voz de Mastronardi, maestro de la rememoración afectiva. Así, un verso inolvidable de Mastronardi, «un día yo pasaba silbando entre arboledas», es asimilado por Tedesco y transferido a su propio registro personal del siguiente modo: «Estabas en el patio, era tan mío / el vibrante chiflido del origen...» La operación estilística, el reemplazo de «silbido» por «chiflido», da la medida del talento de Tedesco para ser fiel tanto al pasado literario como al pasado personal. Es la suya una operación cultural no sólo legítima, sino impecable. Otros ecos mastronardianos son sometidos al mismo proceso de apropiación con resultados igualmente excelentes. Concluyo citando uno de ellos: «juncal esbelto, cardos indolentes, / el pucho anaranjado de las casas, / el lagunoso fango, la chatarra...»

Ricardo H. Herrera

**XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX: XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX, XXX XXX XXXXXX, XXXXXXXXXXXX
XXXXXXXX, 2002, 90 XXXXXXXX.**

Desproporciones congrega los relatos que por más de diez años ha reunido este singular creador de ficciones. Digo singular por lo meticuloso de su trabajo solitario, sin duda su principal característica. Si bien había publicado con anterioridad alguno de sus cuentos en diarios y revistas literarias del país, Herrera se ha mantenido hasta el momento al margen de los circuitos culturales; el porqué puede rastrearse dentro de los textos que componen el libro. “Las tuyas siempre eran hazañas solitarias, privadas, donde se batía contra enemigos muy personales”, dice en “Promesa” pero estar adherido a la vida, eso es atender a cada llamado. En el caso de “Promesa” el llamado es el de un teléfono, en el caso del escritor, la concreción de un libro que lo transformará, trasmutándolo en maldito, en una época que no admite concesiones. “Él, dice Herrera, era el eterno deudor de una promesa realizada para sus adentros”, una deuda corrijo yo, con la narrativa marplatense.

“Lo mío es salvaje” me confió una vez Daniel Herrera, definición que yo comparto sin resquemores. El salvaje es fiel a su instinto como lo es Herrera a su naturaleza de escritor; aunque su acecho no sea inocente, aunque su búsqueda, tal vez, y viendo la tapa del libro nos daremos cuenta de ello, vaya directo a las profundidades para extraer y dejar por fin al descubierto la raíz monstruosa de su talento oculto.

Los críticos o los comentaristas de libros, muchas veces, para leer entre líneas,

La Pecera



asumimos el rol de destripadores; nos damos el lujo de seccionar y sacar de contexto algunos párrafos para desnudar y como verdaderos masones “iluminar” o poner de manifiesto la condición salvífica del o de los relatos. Muchas veces hasta el mismo autor se asombra, pero como al publicar un libro éste deja de pertenecerle no le queda más remedio que escuchar y bajar la cabeza ante las injurias que seguramente el crítico efectuará.

Para dar alguna utilidad a las manos, cuenta Herrera en “Viajes y Desencuentros”, a fuerza de aburrirse y observar ha confirmado un hallazgo que se repite puntual en ritmo y cadencia...los golpes de la sangre que bombea un corazón enorme y soterrado. Tal vez ésta sea la razón del libro. “Es un ingenuo. Cree que huyendo se salva”, hace decir Daniel a uno de sus personajes, pero a quién se lo dice realmente. El relato continúa, “Alvarez detecta a Martini; es su hombre y está señalado”. Pero Daniel Herrera prosigue: “La gente, dice, se atraviesa, se obliga a detenerse, a perderse, a volver a empezar”, pero yo pregunto quién es el que se ha obligado? ¿no será ésta una vuelta de tuerca en la decisión de un autor que a los 46 años decide poner punto final a las infinitas variaciones de sus cuentos para que en *Desproporciones* vean las luz?

Los indicios que confirman mis suposiciones están presentes en varios de sus relatos y lo obligan a verse como en un espejo, reflejado. La soledad, la incomunicación, el sentido del deber, la ironía, la imposibilidad del amor, el absurdo, que como un pie inmenso nos abaten, son los temas que se suceden como una constante en *Desproporciones*. En “Detalles” confiesa: “esta tarea de reconstrucción permanente lo alejaba de sus obsesiones pero al mismo tiempo le estaba consumiendo la vida”. Igual que el escritor que para dejar de corregir, publica, porque es en pos de ese paraíso perdido que se agranda el círculo de sus exploraciones, y sin quererlo se aleja de lo que busca; cuanto más se aleja, más se decepciona; cuanto más se decepciona, más busca y se aleja. Creo que este es el grito de un narrador que ha decidido asumir los riesgos de esa búsqueda y que no quiere, como dice en “Mudanzas” pasar su vida como la mayoría de los hombres sin salir del capullo. Esto requiere una porción de heroísmo razonable, como afirma en “Peces De Colores”. Si ellos sobreviven ¿por qué nosotros no?

Dice M. Batjín en *Arte y Responsabilidad*, su primera aparición en la prensa: “el arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad. Toda obra se nos presenta como reacción del autor. Y toda reacción frente a la totalidad del hombre (yo diría aquí del escritor) es estética. Es a través del arte que el hombre se hace íntegro o como bien dijera Valery: “la obra es una empresa a través de la cual el autor se reforma a sí mismo” y Daniel Herrera lo ha hecho. Es por eso que se aventura, se adentra en la intimidad vergonzosa de un bosque escondido, pero no en el bosque de la pecera del cuento sino en el oscuro devenir de las pasiones... y lo hace de una manera prolija, obsesiva, atenta, como si pusiera sobre una mesa de disección a la realidad misma y con ella a toda la naturaleza humana.

Pero el autor es también, y tal vez sea en Herrera otro de sus rasgos sobresalientes, un lector furioso y como tal ha aprendido que tanto la crueldad como la



belleza muchas veces están escondidas. William Blake decía “la crueldad tiene corazón humano”, por eso a mí me gustaría invitarlos a descubrir los símbolos, a detectar la sutileza de su ironía, ese humor lacónico que él eligió como modo de expresión para hacer su aporte. Herrera no cuestiona, no emite juicios de valor, no intenta rectificar el destino ni hacer denuncias de ninguna clase. El autor elige, señala, facilita el acceso a las regiones oscuras del hombre, colabora, y por último ejerce su oficio delator, escribiendo. De esta manera el desproporcionado monstruo interior llega a humanizarse.

Sin embargo, tal vez el hecho de haber publicado *Desproporciones* sólo le brinde, como relata en “Automóvil Club Argentino”, un alivio falso y cínico, como toda tregua y ahora siga solo, su lucha suicida y contra todo por algo que es la pasión y la causa de su vida porque tanto el amor como la literatura están hechos de un poco de locura y mucho de paciencia. Pero es el artista quien se destruye al entregar su obra y es en esa muerte que ofrece la belleza efímera de sus relatos; así lo afirma en “El Artista”: “toda perfección se desvanece pronto”.

A medida que avanzamos en la lectura de sus textos, una sensación de creciente incomodidad nos hace poner en guardia. Es como si el juego de tensiones entre las palabras se llevara a límite. Hay en física un término que lo explicaría a la perfección: “la tensión superficial”. Esta tensión existente en la superficie libre de un líquido es el resultado de las fuerzas moleculares que ejercen una atracción no compensada hacia el interior y se refleja en la considerable curvatura en los bordes donde el líquido está en contacto con la pared del recipiente. De igual manera, lo superficial, lo anecdótico, está tensionado hacia el interior, hacia las palabras, hacia su esencia. En *Desproporciones* la palabra actúa como membrana sosteniendo el entramado de los textos como una pieza de relojería. Vayan como ejemplo algunas muestras de la adjetivación que utiliza Herrera: los pasajeros se presentan como “un montón disciplinado y urgente”; la multitud, “indiferente y estricta”; una mueca será “simétrica y boba”; la campanilla del teléfono insistirá “rencorosa y persuasiva” y la claridad que ensuciaba la ventana “se transformará en el atardecer hasta que la plaza se vaya entregando a la oscuridad como en retazos”.

Dice Ricardo Piglia: “la mirada del observador altera la estructura del fenómeno observado” pero en el caso de Herrera, al poner al descubierto las desproporciones entre fondo y figura, entre lo visible y sus raíces, entre el rostro de lo cotidiano y lo monstruoso, podríamos decir que lo transforma en arte. Y el absurdo crece, como en “Evite un suicidio” y de pronto nos damos cuenta de que todos llevamos ese disfraz de incómoda elegancia que es la formalidad y de alguna manera también tenemos una inconfesable lista de tabúes que uno nunca se atrevería a llevar al papel, aunque la gloria y el absurdo solo estén separados por una línea muy delgada.

En ese doble juego de cacería que es el proceso creativo todos somos cazadores y como sucede en “El otro” todos seremos también presas algún día. El único destino del escritor es seguir escribiendo, para sí o para los demás, pero siempre a



pesar de sí mismo; porque un verdadero escritor está dispuesto a jugarse el todo por el todo, llegar hasta el final, aunque sepa, como el protagonista de *The Middle Years* de Henry James que “hacemos lo que podemos, el resto es la demencia del arte”.

Desproporciones es un libro habitado por héroes cotidianos, arrancados del anonimato gracias a la agudeza de observación de Daniel Herrera; sin duda, un artesano de la palabra que aun no ha sido contaminado por las convenciones literarias. Marcela Predieri

Libros y revistas recibidos

**XXXXXXXX XXXXX, XXXXXXXX XX
XXXXXXXXXXXXXXXXXX.**

Su editor es el poeta cordobés Alejandro Schmidt, que desde 1992 lleva adelante estas publicaciones esmeradas en las que se da espacio a la lectura directa, sin intermediarios, de poetas argentinos como Giannuzzi, Gelman, Rodolfo Alonso, Beatriz Vallejos, Saer, Roberto Aguirre Molina, Paulina Vinderman, Rogelio Ramos Signes, entre muchísimos otros excelentes poetas. En este número 15 del undécimo año, se publican: Juan M. Inchauspe, Fabián Casas, Concepción Bertone, Carlos Schilling, Máximo Simpson, Daniel Muxica, Miguel de la Cruz y Marta Cwielong. Una verdadera llamada desde el interior del país que merece nuestra respuesta. (Dir. postal: Parajón Ortiz 696 - Villa María - 5900 - Córdoba - Argentina).

**XXXXXXXXXX, XXXXXXXX. XXXX
XXXXXXXXXX.(XXXX XXXXX) XXXXX
XXXXXX, XX.XX., 2002.**

Un verdadero acontecimiento editorial, en el pauperizado ambiente de la poesía argentina. En el próximo número de nuestra revista pensamos ocuparnos de esta edición. Mientras tanto adelantamos que el tercer tomo nos acerca estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía suficiente como para no tener pretextos que impidan la profundización y relectura de una de las obras poéticas más importantes del país.

**XXXXXXXXXXXX, XXXXX. XX XXXXXXX
XXXXXXXXXX. (XXXX XXXXX) XXXX
XXXXXXXXXX X XXXXX XX XXXXXXX
XXXXXXXX XXXXXXX. XXXXX XXXXX,
XX.XX. 2002.**

Nunca está demás una nueva traducción de los clásicos. Siempre evolucionan y cambian al ritmo de las épocas sin que dejen de hablarnos sorprendentemente de lo viejo que es lo nuevo. Un gran esfuerzo de traducción que se suma a los de Mitre, Lugones y Battistessa, entre nosotros los argentinos.



**XXXXXXXX, XXXXXXXX: XX XXXX XXX
XXXXXXXX. XXXXXXXXXXXX XXXXXXXXXXXXXXX
X.X., XX XXXXXX, 2002, 67 XXXX.**

Su autor vive en La Plata, su ciudad natal desde 1942. De esmerada y amplia trayectoria en la poesía y la traducción, su obra comienza por la década del 70 con el poemario “El día mayor”. El presente tiene dos partes : El navegante y el oficiante. Sus versos se diluyen paulatinamente en una prosa meditativa. En el poema “La celebración” dice: “La realidad, inocente de nada, se contrae ante lo voluptuoso. Un resplandor periférico, casi premonición, roza el cuerpo. Algo rancio se pierde en la adulación de un infinito sin objeto. La sed desprende agua de paciencia, cebo de una confusión excesiva, que es lo que parece ser”.

**XXXXXXXX, XXXXXXXX: XXXXX XX XXXX.
(XXXXXXXX XXXXXXXX, XXXXXXXXXXXXXXX
X XXXXXXXX XX XXXXXXXX XXXXXXXX
XXXXXXXXXX), XXXXXX, 2002. 132
XXXX.**

Buena traducción de Tiziano Rossi, italiano, nacido en Milán en 1935. Comienza a publicar en la década del 60, con su libro *Il Cominciamondo* (1963). La edición ha contado con la ayuda del Gobierno de Italia. Poesía objetivista e impersonal, donde no se evitan los juegos de palabras y sentidos. Uno de sus poemas: (“Señor Conti”) “¡Estaba enfermo, pero ahora, nada...! ¡Y basta tan poco, incluso el levantarse:/cómo le ríe la espuma en la barba,/ leves cosquillas de convaleciente!”.

XXXXXXXXXXXXXXXX, XXXX: XX XXXX

**XXXXXXXX. XXXXXXXX, XX.XX. 2002.
100 XXXX.**

Su autora nació en Buenos Aires en 1962, es abogada y profesora de Filosofía del Derecho. Publicó *Labios* (1993), *Debajo de la piedra* (1998) y *La mujer de ellos* (2001). Uno de sus poemas: “Te buscaba a tientas/ como un tierno animal/ que campea./ Como un animal lento/ que no supiera aún/ de la urgencia./ me demoraba./ La ternura duró rozándose/ en el tiempo inquieto/ de una mirada”. (p.71)

**XXXXXXXXXXXX, XXXXXX: XXXX XXXXXXXX,
XXXXXX XXXXXXX, XX.XX., 2002.**

«Mate cosido», apodo de Segundo David Peralta (1897-1939), bandolero rural, sirve de pretexto para la poesía de Bellesi (Santa Fe, 1946) Esa tradición de fogones y mitos humanos son tejidos con el tono de tierra adentro, las memorias de la vigüela y los compases de la Mona Jiménez. Bellesi es poeta y traductora. En 1969 decidió recorrer el continente a pie de sur a norte. Tardó seis años y al regreso, coordinó talleres de escritura en las cárceles de Buenos Aires, experiencia recogida en uno de sus libros. Ha publicado entre otros títulos *Eroica*, *El jardín* y *Sur*. Además, lleva años como maestra de talleres literarios.



La Pecera



Editorial Martín

Catálogo de publicaciones recientes

**XXXXXXXXXX XX XXXXXXXX XXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX XX XXXXXXXXXXXXXXXX,**

Guillermo M. Denegri y Gladys E. Martínez (ed)

Con prólogo de Mario Bunge

ISBN: 987-543-027-7

(244 págs.)

Este libro reúne los trabajos elaborados por los participantes a tres cursos dictados en el marco del Seminario Permanente de Biofilosofía, que fuera creado en el seno de la Facultad de Ciencias Exactas y naturales de la Universidad Nacional de Mar del plata, en 1997. Una instancia en la integración entre el pensamiento científico y el filosófico, La teoría de la evolución de Darwin en el Marco de epistemología clásica, la propuesta de Kuhn, el enfoque Lakatosiano, la posición de Lamark, el concepto de adaptación , Los interrogantes epistemológicos en las disciplinas biológicas, entre otros temas.

Precio de venta: \$20 / • 11

XXXXXXXXXX XX XXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXX XXXXXXXX :

XX XXXXXXXXXXXXX XX XXX 80

por Daniel Fara

ISBN: 987-543-022-6

(110 págs.)

Esta es una antología de poesía argentina de autores que comenzaron a publicar en los años 80 en Argentina. Seis poetas independientes Luis Benítez, Santiago Espel, Juan Carlos Moisés, Esteban Moore, Osvaldo Picardo, Mario Sampaolesi,

Precio de venta: \$18 (• 5)

XXXXXXXXX XXXXXXX XXXXXXXXXXXXX XX XXX XXXXXXX, XX XXXXXXX.

XXX XXXXXXXXXXXXXXX XXX XXXXXXXXXXXXXXX

de Osvaldo Picardo

ISBN: 987-543-014-4

(95 págs.)

«El mundo como realidad y ficción: ésta es la visión que depara, como discurso disparador, la poética de Osvaldo Picardo». Así se expresaba el poeta Joaquín Giannuzzi con respecto al anterior libro de este autor y agregaba : «Su lectura nos entrega el ejercicio y el resultado de una mirada de vasto espectro sobre las cosas que nos rodean y nos habitan, las visibles y las escondidas, las evidentes y las secretas...»

Precio de venta: \$22 (• 8)



Versiones de Osvaldo Picardo, Fernando Scelzo y Esteban Moore

ISBN: 987-543-011-0

(136 págs.)

James Laughlin, editor, traductor y poeta (Pennsylvania, 1914 -1997). Fundó la editorial New Directions destinada a sobrevivirlo. Poemas sin artificio, una lengua despojada y aparentemente inmediatesta, aprendida de los poetas griegos y latinos.

Precio de venta: \$20 (• 10)

Colección La Pecera-Tesis

por Marcela Romano

ISBN: 987-543-020-10

(154 págs.)

Este libro ahonda en la poesía de uno de los más grandes poetas españoles de la generación de los 50: José Angel Valente. Marcela Romano se desempeña como docente e investigadora de la cátedra de Literatura Española de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Precio de venta: \$22 (• 8)

por Marta B. Ferrari

ISBN: 987-543-011-2

(230 págs.)

La poesía de José Hierro, Ángel González y Guillermo Carnero es muy poco conocida en nuestro país. Sin embargo estos tres poetas españoles han sabido ganarse uno de los lugares más importantes en la literatura que va de los 40 a los 80. El presente libro aporta una nueva mirada a los estudios realizados sobre el tema, al cuestionar la linealidad usual de las periodizaciones.

Precio de venta: \$22 (• 8)

Autores: Osvaldo Picardo, Jorge Calvetti, Nicandro Pereyra.

ISBN: 987-543-005-6

(168 págs.)

Con antología de poemas y de los cinco primeros números de una revista mitológica de la poesía argentina del interior, el libro posibilita un acercamiento a textos imposibles de hallar. Este ensayo ganó el subsidio del Fondo Nacional de Las

La Pecera



Artes, año 1999-2000.
Precio de venta: \$22 (• 8)

Colección La Pecera-Narrativa

oooooooo oooooooooo

de Leonardo Huebe
ISBN: 987-543-017-8
(78 págs.)

Un mundo literario en los relatos de este joven autor, en la línea de Osvaldo Soriano.

Precio a la venta: \$15 (• 5)

el perdón de Newton, por Claudio Archubi. El modernismo porteño de Julián García, por Horacio J. Spinetto. Traducciones de poemas de Lorand Gaspar, Craig Czury y Eugenio Montale. Roberto Arlt, una historia de bandidos, por E. Berg. El poeta que encontró al dramaturgo. Teatro de García Lorca por Rómulo Pianacci. Poesía y cuentos inéditos. Reseñas bibliográficas



Año III-Nro. 4-Mar del Plata-verano 2003