

*Historia y literatura: relaciones, diferencias
y entrecruzamientos teóricos*



ISBN 978-987-29136-1-8

Historia y literatura: relaciones, diferencias y entrecruzamientos teóricos : arte, creación e identidad cultural en América Latina / Adriana Pifferetti ... [et.al.]. - 1a ed. - Rosario : Iracema Ediciones, 2015.

E-Book.

ISBN 978-987-29136-1-8

1. Estudios Literarios. I. Pifferetti, Adriana

CDD 807

Diseño de tapa: Sergio Pifferetti

Maquetación y corrección editorial: Iracema Ediciones

Colección: *Arte, creación e identidad cultural en América Latina* N°2

Iracema Ediciones

Servicios a terceros

iracemaediciones@gmail.com

Editado en Argentina

ISBN 978-987-29136-1-8

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723

Historia y literatura: relaciones, diferencias y entrecruzamientos teóricos

ARTE, CREACIÓN E IDENTIDAD CULTURAL EN AMÉRICA LATINA



IRACEMA EDICIONES

Comité Editorial

Renata Bacalini
Pablo Cinquini
Rocío Belén Hernandez
Ivana Incorvaia
Adriana Pifferetti
Julia Sabena
Julieta Viu Adagio



Comité Honorífico

Dra. Sabina Florio (UNR)
Dr. Gustavo Guevara (UNR-UBA)
Dr. Roberto Retamoso (UNR)
Dr. David Solodkow (U. de los Andes, Colombia)
Mg. Tadeo Stein (UNAM, México)

ÍNDICE

<i>Poesía marginal y modernismo: El vínculo entre Mário de Andrade y Antônio Carlos de Brito</i> Renata Bacalini	8
<i>El ritual como arte total. Los conceptos de comunidad y ritual en la obra crítica de Ticio Escobar</i> Carla Daniela Benisz	14
<i>Zenón Bogado Rolón: El poeta como aprendiz de chamán</i> Mario Castells	20
<i>Representações identitárias roraimense: um contexto contemporâneo na obra visual do artista Jorge Augusto Cardoso</i> Adriana Moreno Rangel y Greice Rejane Moraes Vaz	26
<i>El mendigo en Tununa Mercado. La compleja situación de desamparo en diferentes espacios físicos y simbólicos</i> Adriana Pifferetti	33
<i>La galera de los escritores de Sonia Contardi: Un estudio de la crónica decimonónica</i> Valeria Read	45
<i>Jamil Almansur Haddad: dentro y fuera del canon poético</i> Christina Stephano de Queiroz	48
<i>Juan Gelman: la trama de una memoria presente</i> Olga M. Tiberi-CIUNR	56
<i>Roa Bastos: de la identidad latinoamericana como heterogeneidad y de la literatura como «gusano se seda»</i> Christian Troncoso	62
<i>Políticas de traducción y poesía extranjera en Argentina: sobre tres revistas de los '80 (Último Reino, Xul y La danza del ratón)</i> Santiago Venturini	70
<i>Escribir en la transición hacia la democracia. El caso de María Moreno en El porteño (1984-1985)</i> Julieta Viu Adagio	81

EN MEMORIA A SONIA CONTARDI

**La muerte vino a buscarme
pero yo la hice beber,
le dije que no me muero
tengo mucho por hacer**

Extracto de “Coplas” del poemario inédito

***Orfandad de los mares* de Sonia Contardi**

PREFACIO

Durante dos días, 23 y 24 de octubre del 2013 se llevó a cabo el XII Encuentro de Arte, creación e identidad cultural en América Latina en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Congregados por el tema Historia y literatura: relaciones, diferencias y entrecruzamientos teóricos profesores, estudiantes e investigadores de universidades nacionales y extranjeras se dieron cita para exponer sus trabajos en torno a la formación de un sistema crítico de cuño del propio suelo en el marco de una enriquecedora discusión acerca del efecto devastador de la globalización en las identidades nacionales y la resistencia de los creadores del continente a las concepciones eurocentristas que excluyen a las grandes mayorías étnicas e intentan borrar desde hace siglos las memorias de los pueblos iberoamericanos. Fieles a nuestros objetivos de un movimiento de profesores, alumnos y artistas, que desde hace muchos años se comprometió en construir con la reflexión y la creación un pensamiento alternativo al impuesto por los centros del poder cultural, y en esta ocasión, lamentablemente sin la valiosa presencia de la Dra. Sonia Contardi, quien fue la creadora e iniciadora del Encuentro. Continuamos, pues, reunidos en torno a ejes como el criollismo, las resistencias artísticas durante las dictaduras del Cono sur, el arte argentino, el barroco y el neobarroco, la literatura latinoamericana, la resistencia indígena y la historia de la ensayística y crítica política de intelectuales argentinos.

El presente libro reúne los trabajos exhibidos en ese Encuentro, que fue organizado por la Cátedra de Problemática del arte latinoamericano del siglo XX y por el Centro de estudios y creación artística en Iberoamérica (CECAI). Dicho Centro tiene entre sus objetivos fundamentales el estudio de la historia social y cultural del Continente Iberoamericano desde sus orígenes hasta la contemporaneidad; y la investigación y difusión de obras literarias o artísticas que provengan de Sudamérica, Mesoamérica y el Caribe.

Poesía marginal y modernismo: El vínculo entre Mário de Andrade y Antônio Carlos de Brito

Renata Bacalini

UNR – CONICET

El modernismo y la poesía marginal

El modernismo brasileiro surgió con el fenómeno de la Semana de Arte Moderna en febrero de 1922 en el Teatro de Arte Moderno de São Paulo, que oficializa el movimiento que ya tenía manifestaciones en la década anterior. Uno de los objetivos principales de esta manifestación artística fue la conmemoración del centenario de la independencia de Brasil a partir de mostrar la emancipación artística. Un interés por definir y construir los rasgos de lo nacional estuvo presente en las obras de los autores modernistas. En el modernismo se fundan tradiciones literarias: Mário y Oswald de Andrade marcan dos líneas genealógicas que definen y determinan la producción literaria posterior.

En los inicios de los años 70, en Brasil, encontramos un movimiento poético que fue llamado “poesía marginal”. La denominación del grupo hace referencia a los márgenes de la literatura, a lo anti-literario, a los límites del mercado editorial, a una intención de destrucción; ya que se reivindica el quiebre de los valores literarios existentes.

En el año 1976 se publica la antología *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Holanda. Esta producción fue encomendada a la organizadora por la editorial Labor con el objetivo de agrupar la obra de los denominados poetas marginales, poetas jóvenes que iniciaron su actividad literaria en los años 60 – 70.

La antología se compone de 500 poemas y se inicia con una introducción de la organizadora en la cual explica los rasgos centrales que caracterizan al libro. Empieza por hacer referencia al circuito de difusión de la poesía en esos años, ya que existía un circuito paralelo de producción y distribución de textos en el que estaban vinculados los autores de los poemas. Heloísa Buarque de Holanda comenta que este fenómeno de encontrar poesía en los bares, en las puertas de los teatros, en la calle y en libros que circulan rápidamente propició que la relación entre público y poesía se restablezca. En este momento, los lazos y relaciones entre arte y vida tan buscados en los años de las vanguardias vuelven a presentarse.

Dos de los rasgos centrales que caracterizan a este grupo de poetas son la escritura de circunstancia y la subjetividad. Podemos leer diferentes escritos donde el poeta se muestra, pone el cuerpo, se deconstruye y recrea; poemas que hablan del ahora, de lo frecuente.

Por eso, podemos mencionar, con relación a estos poetas, el presentismo: con el interés de vivir la poesía, de recrear una penetración sobre la actualidad, los poetas marginales se centran y toman como material de los poemas el mundo cotidiano, el mundo de lo banal. Tenían el interés de recrear su día a día y el contexto en el que vivían.

Los críticos han establecido relaciones entre los dos períodos literarios. La propia organizadora de la antología *26 poetas hoje* sostiene, en la introducción de la obra, que existe una *retomada* del 22 en relación a la coloquialidad presente en los poemas de los autores:

Nesse sentido, merece atenção a retomada da contribuição mais rica do modernismo brasileiro, ou seja, a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico. Se em 22 o coloquial foi radicalizado na forma do poema-piada de efeito satírico, hoje se mostra irônico, ambíguo e com um sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometimentos com um programa preestabelecido (Buarque de Holanda, 2007:12).

Esta afirmación es retomada por Sebastião Uchola Leite por en una entrevista realizada por la revista *José* a Heloísa Buarque de Holanda y a algunos de los poetas que escribieron en la antología, quien afirma que el uso coloquial en los poetas de los años 70 se caracteriza por el tono subjetivo y por un poeta partícipe de la realidad (a diferencia de la mayor presencia de objetividad y la mirada con un distanciamiento de la realidad en el modernismo). Iumna Maria Simon y Vinicius Dantas reanudan este planteo en el artículo “Poesia ruim, sociedade pior”, publicado en 1985, donde vinculan a los dos movimientos a partir de la referencia a la introducción de *26 poetas hoje*. Los autores explican que los recursos presentes en el modernismo son reabajados por los poetas marginales con el objetivo de naturalizarlos:

Aqueles efeitos de ironia e paródia que a tradição coloquial irônica tirava das mudanças de registro, passando da impostação erudita elevada para o falar diário, tão usados na poesia modernista, aqui são homogeneizados indistintamente sob um timbre único. O todo é uma figuração transparente e truncada, caótica, mas singelada – a altura de uma percepção não-seletiva, direta, imediatista”(Simon y Dantas, 1985: 50).

En el posfacio escrito en 1998 para la segunda edición de *26 poetas hoje*, Heloísa retoma el tema y comenta que, cuando le encomendaron la tarea de crear la antología, decidió buscar parámetros críticos para realizar la selección de los poemas del libro, y uno de ellos fue la *retomada* del 22:

é que parecia representar uma retomada do modernismo de 1922. Afirmava isso tomando por base o uso do humor, a invasão dos insólitos e cotidianos no território literário, a presença de uma dicção trabalhadamente informal no olimpo poético, o desejo renitente de aproximar, com um só golpe de linguagem, arte e vida (Buarque de Holanda, 2007: 261).

Vemos que desde la crítica se han organizado y rastreado los vínculos de los movimientos a partir de la idea de *retomada do modernismo* y que la presentación de la “Poesía marginal” desde el circuito comercial se vinculó a ese concepto.

Relación entre los poetas

El proyecto general de Mário de Andrade se basa en una preocupación sobre Brasil y el intento de traducir la tradición, de buscar las raíces y lo más auténtico de su país. El mismo Mário de Andrade afirma en la conferencia “O modernismo” que toda su obra está dedicada a los problemas de su tiempo y de su tierra.

Este poeta, que intenta incluir toda la tradición y todas las formas en sus poemas explorando los

límites de la formalización poética, vincula a lo largo de su obra su preocupación por la cultura del país con su subjetividad y la presencia del yo lírico.

Utilizando los recursos del humor, la parodia, la intertextualidad y la coloquialidad, crea una obra poética original y vinculada a la cultura de su país.

Antônio Carlos Brito (Cacaso) perteneció a la denominada generación de Poetas marginales. Formó parte de la antología *26 poetas hoje* tanto como poeta como consultor en la selección de los poemas y de los poetas que compusieron el libro.

Abordando la obra poética del autor notamos una evolución o viraje a lo largo de sus libros, en los cuales la presencia de lo coloquial y lo cotidiano se torna cada vez más presente. Observamos diferentes fases del escritor que manifiestan la flexibilidad y posibilidad de cambio del mismo.

Existen relaciones entre ambos poetas: Antônio C. de Brito dialoga en su obra con las obras de Mário de Andrade. Y además, de una forma menos programática, encontramos en los poemas de Cacaso un interés sobre el estereotipo del ser brasileiro, así como también otros rasgos que lo vinculan con la poética de Andrade como la coloquialidad, la musicalidad (pensando la relación entre música y poesía) y ciertas ideas que comparten sobre el quehacer poético.

Una referencia concreta que vincula a los poetas se presenta en el ensayo que escribe Brito, “A atualidade de Mário de Andrade” frente a la publicación del libro *O banquete* de Andrade. Tanto Mário de Andrade en su libro, como Brito en el texto que lo comenta hacen referencia y manifiestan la idea o la necesidad del derecho al error¹. La importancia de la libertad creadora, la posibilidad de no seguir las normas y la independencia de lo artístico son fundamentos para recorrer la obra poética de ambos autores, como afirma Barrère Martin:

Mário de Andrade foi sempre uma referência para Antônio C. de Brito. O exemplo de intelectual que não se deixa reduzir pelos modismos e deles tomar um refém a ponto de não ser mais capaz de se re-inventar. As ideias marioandradinas lhe representavam um meio de se esquivar com desenvoltura dos formalismos que ainda batiam o ponto e davam as caras nos anos 1970. Para ele a importância de ‘direto de errar’ consiste em manter o artista em movimento. Além de incentivar a pesquisa e a inovação (Barrère Martin, 2008: 19).

Cabe mencionar el poema de Cacaso que, a partir de su título “Há uma gota de sangue no cartão-postal”, se refiere al primer libro de poemas de Mário de Andrade. Es interesante destacar que en este poema se presenta una temática constante en la obra del autor modernista: el ser brasileiro. Brito parece tomar un tono paródico en su poema, ya que plasma muchos de los lugares comunes para presentar su idea de nación: *o luar do sertão, a verde mata, a beira de um rio*. Es importante observar de qué manera son mostrados esos estereotipos de Brasil, ya que se encuentran en el cuarto del propio poeta, como si su país fuera parte de él, y pudiera tenerlo siempre consigo. Podemos asemejar de alguna manera este poema a la actitud que toma Mário de Andrade sobre su propio nacionalismo, y así, relacionar la figura del poeta que no sale de su cuarto, con la del poeta que no sale de su país para vivenciar el ser brasileiro.

La presencia de lo coloquial, rasgo que ha vinculado a los poetas marginales con el modernismo, es un elemento muy presente en la producción de ambos poetas. Sin embargo, y en relación con los diferentes contextos artísticos e históricos que enmarcan la producción literaria de los autores, el uso de este recurso es diferente, ya que Andrade lo que intenta es renovar la lengua poética con el objetivo de realizar un quiebre con

¹ La idea se propone en el libro *O banquete* y Antônio de Brito la retoma y reformula en su ensayo.

un uso tradicional de la poesía. Antônio de Brito, que escribe cuando el modernismo y todas las innovaciones que propusieron ya se asimilaron al lenguaje poético, presenta la lengua coloquial junto a su interés por presentar lo cotidiano y el día a día:

O poeta não se limita a absorver dos modernistas os recursos que lhe interessam, atuado de tal modo que os reproduz e nada mais, mostra ao contrário, como diz o crítico, 'uma capacidade de resposta inventiva' que os reorienta na hora do fazer poético (Barrère Martin, 2008: 44).

En el poema "Aquarela", que termina con la mención o enumeración de los colores de Brasil, podemos ver la mezcla entre los colores de la bandera y los colores del Brasil:

"o verde – de nossas matas

o amarelo – de nosso ouro

o azul – de nosso céu

o branco o negro o negro"

Es interesante ver cómo se construye esa imagen, ya que parte de un pájaro que agoniza, exhausto de su propio grito, como si el país o la representación gráfica del país salieran de un grito que no es escuchado. Cacaso presenta una visión del brasilero silenciado, ignorado, que en vez de volar, grita y se descompone. Esta imposibilidad que se transmite en el poema se ve plasmada hacia el final del mismo, cuando los colores se apagan y dejan la oscuridad del vacío del negro que se repite con la insistencia de la nada.

Otro poema de Cacaso que nos permite pensar su vinculación con Andrade es su poema sobre la modernidad:

E com vocês a modernidade

Meu verso é profundamente romântico.

Choram cavaquinhos luars se derramam e vai

por aí a longa sombra de rumores e ciganos.

Ai que saudade que tenho de meus negros verdes

anos!

Este primer poema de *Beijo na boca*, no sólo transmite los recursos comunes en la poesía de Cacaso, sino que también refiere a la presencia de un período histórico- literario. La oralidad se advierte desde el inicio con la frase de presentación del poema, la arbitrariedad y ambigüedad se aprecian por la mención tan próxima entre la modernidad y lo romántico, la deconstrucción de las ideas al dividir las en dos versos diferentes.

En el poema, podemos observar un elemento presente y constante en la obra de Brito: la intertextualidad. Cacaso dialoga con la tradición literaria y musical brasileira, no sólo con Mário de Andrade, sino también con otros poetas modernistas, románticos, con los escritores y músicos tropicalistas, etcétera. Este rasgo también

lo vincula a Andrade y la reescritura, el hecho de reescribir textos ajenos, reformularlos, interpretarlos o ironizarlos se plasma en la obra de Andrade y Brito.

Finalmente, queremos destacar la mayor vinculación entre los poetas, la experimentación y variación poética:

O direito de discordar em versos, de não se orientar por uma única vertente poética, de não se fiar a uma dada tradição, abrem espaço para a experimentação que implica não só pesquisa, mas também inovação, como assegura Cacaso em sua vertente teórica, influenciado pela leitura de Mário de Andrade” (Racy Soares, 2009: 22).

Ambos son autores que no se enmarcaron en una escritura única, sino que su originalidad radica en la variación, la evolución y la mezcla.

Conclusión

Es cierto que, como planteó Heloísa Buarque de Hollanda, existe una *retomada* del 22 en los poetas marginales y también existe en Antônio Carlos de Brito. Esta comparación se centra en el uso de la lengua coloquial que, como ya vimos en el desarrollo del trabajo, tiene una función diferente en cada poeta. En el modernismo se intentaba crear la identidad brasileira y existía una fuerte preocupación por presentar al “ser brasileiro”. Mário de Andrade utiliza, como un recurso sumamente importante de su proyecto, la independencia lingüística de Portugal y valoriza el hablar propio de los brasileiros.

Tenemos una obra como *Gramatiquinha da fala brasileira* donde podemos percibir la preocupación del autor por un factor tan relativo a la nacionalidad como lo es la lengua. Los escritores de “Poesia marginal” ya no tenían la necesidad de crear una tradición literaria para Brasil porque esa tarea ya estaba constituida. Por eso, Cacaso vincula el uso de lo coloquial y la oralidad con la presencia de las temáticas de lo cotidiano en sus poemas.

Brito, al igual que Andrade, intenta dialogar y vincularse con su tradición. El fenómeno literario de la reescritura (descomposición y re-producción de textos ajenos) es una constante en la obra de los autores.

Mário de Andrade inició en el modernismo una línea de tradición literaria en Brasil que podemos rescatar en Cacaso. La experimentación con los límites de las formas literarias, que es un recurso presente en las vanguardias y en la obra de Andrade, se continúa en de Brito vinculada con el uso del espacio de los poemas y el uso del humor y la ironía. La búsqueda de jugar con el quehacer poético a partir de la innovación marca la obra de los dos poetas.

Referencias bibliograficas

- Andrade, Mário de. (1987). *Poesias completas*. Edición crítica de Diléia Z. Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia.
- (1989). *O banquete*. São Paulo: Duas cidades.
- Barrère Martin, Carlos Frederico. *A véspera do trapezista* (leitura da poesia de Antônio Carlos de Brito). Biblioteca Digital de Tesis y Disertaciones de la Universidad de São Paulo, 2008. www.teses.usp.br/teses/.../tde-30032009-143703. Fecha de consulta: 12 de setiembre de 2012.

Brito, Antônio Carlos de. (1967). *A palavra Cerzida*. Rio de Janeiro: Ed. José Álvaro.

--- (1997). *Não quero prosa*. Campinas: Editora da Unicamp, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

--- (2000). *Beijo na Boca*. Rio de Janeiro: 7letras.

--- (2002). *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7letras.

Dantas, Vinicius. (1986). “A nova poesia brasileira e a poesia.” En: revista *Novos estudos CEBRAP* N° 16: 40-53.

Hollanda, Heloisa Buarque de. (2005). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.

Racy Soares, Débora. (2009). “Cacaso em (con)figurações”. En revista *Travessias*. Vol. 3 N° 3: 18-25.

El ritual como arte total. Los conceptos de comunidad y ritual en la obra crítica de Ticio Escobar

Carla Daniela Benisz
UBA-UNR-CONICET

Excurso roabastiano

En el célebre prólogo de Augusto Roa Bastos a *Las culturas condenadas*, el narrador paraguayo caracterizaba duramente la situación de la literatura de su país. Para él, ésta no habría podido reformular los escollos de su sustrato colonial y reconfigurarse como literatura nacional; mientras que, por el contrario, en las comunidades indígenas “heridas de muerte” pervive aún la coherencia comunitaria que otorga sentido a sus cantos y rituales y, por ello, estos configuran un corpus poético más sólido que el de la literatura escrita.

(...) estos cantos no tienen parangón con toda la literatura paraguaya escrita en castellano hasta el presente. Orgullosa de una tradición cultural en la que continúan actuando o predominando los vestigios de la dominación y la dependencia o, en todo caso, los signos de una hibridación que no ha alcanzado todavía a plasmar su propio sistema y pertinencia, los textos de esta literatura mestiza escrita en castellano, segregada de sus fuentes originarias, se apagan, carecen de consistencia y de verdad poética ante los destellos sombríos de los cantos indígenas tocados por el sentimiento cosmogónico de su fin último en el corazón de sus culturas heridas de muerte (Roa Bastos, 2011: 23).

La supervivencia de la escisión colonial en la diglosia conduciría a esta imposibilidad de la literatura paraguaya de constituirse como literatura nacional. La idea de Roa de lo nacional no debería entenderse como normativa homogeneizadora de una política de Estado que busca acompañamiento en un discurso simbólicamente legitimador de su poder. Sino que, en una lectura más detenida tanto de éste como de otros artículos de Roa, lo nacional actúa casi como sinónimo de comunidad; por lo cual, una literatura nacional hablaría de la capacidad de una comunidad de otorgarse sentido a sí misma a nivel simbólico y narrativo. Probablemente subyace en el planteo de Roa la idea comunitaria de nación en tanto *ñandéva* que explica Bartomeu Melià, la cual genera una cultura como realización de un “modo de ser” (1997: 69-70). Es sobre este eje otorgador de sentido sobre el que interviene el proceso colonial y neocolonial, y es este eje el que necesita ser continuamente reconstruido para el desarrollo dinámico de una cultura en contexto de dominación o dependencia. Claro que manejar el ritmo del desarrollo cultural supone la presencia de una comunidad activa, un *ñande* que sea ese “modo de ser”.

Lo curioso es que el planteo de Roa es completamente moderno: la construcción de una literatura nacional para el Paraguay. Pero a diferencia de las “comunidades imaginadas” latinoamericanas, abreva en un modelo de coherencia comunitaria previo a la colonización y que sobreviviría, cuando lo logra, de forma paralela a ella.

La forma ritual

En 1986, Ticio Escobar publica *El mito del arte y el mito del pueblo*, texto que auspiciaba cierto aire de cambio en la teoría de la cultura no solo en Paraguay sino a nivel latinoamericano. Nelly Richard (en Escobar, 2011: 7), entusiasta, considera que el volumen es representativo del giro epistemológico de los años ochenta al mismo nivel que, los hoy clásicos, *Culturas híbridas* de García Canclini y *De los medios a las mediaciones* de Jesús Martín-Barbero. A nivel doméstico, en el Paraguay también se avizoraba cierta apertura en las ciencias sociales que intentaba escurrirse entre los resquicios precariamente abiertos por la decadencia de la dictadura. En los años cercanos a la publicación de Escobar, se escriben también *La sociedad a pesar del Estado* (1987) de Arditi y Rodríguez y las *Contribuciones al estudio de la sociedad paraguaya* (1988) de Mauricio Shvartzman. Sin embargo, es el texto de Escobar el que, aun partiendo de fenómenos característicos del Paraguay, contiene una potente proyección a nivel latinoamericano, en cuanto los fenómenos culturales analizados desembocan incluso en una reformulación del concepto occidental de arte, el cual solo conflictivamente rige las producciones artísticas en América Latina.

Dos nociones son centrales, creo, en el análisis de Escobar y se potencian en sus libros subsiguientes: las nociones de ritual y comunidad. En *La belleza de los otros* y los ensayos de *El arte fuera de sí* continúa con el afán de analizar la potencialidad estética de las culturas originarias; en ellas encuentra esa dimensión oscura, aurática, del símbolo, lo que, en consecuencia, las desplaza de las categorías de folklore o artesanía, para situarlas en el eje de lo que la teoría estética moderna considera arte.

Claro que, actualmente, parece reaccionario relativizar la impugnación benjaminiana del aura y su rescate es denunciado como una rémora idealista que mantiene la obra de arte en el lugar fetichizado que la estética había abstraído para ella. Consciente de ello, en la introducción a *El mito del arte...*, Escobar se pregunta: “¿qué posibilidades habría de restaurar el juego pendular del aura sin reponer su tradición idealista y sus fueros autoritarios?”. Se responde también con Benjamin:

Acá [el *acá* implica una fuerte deixis, al mismo tiempo que una propuesta de proyección, C.B.] el arte popular –sobre todo el indígena– presenta, si no una respuesta definitiva, sí un indicio considerable. Recordemos que, en sentido benjaminiano, el culto primitivo es el origen del aura; las formas rituales rodean los cuerpos y los objetos con un cerco de ausencia: los inviste con el poder de la imagen. Ahora bien, en las sociedades rurales e indígenas contemporáneas, el aura del culto se mantiene; se conserva habilitado el lugar de ausencia que permite diferir el cumplimiento, sostener la diferencia. Velada por el aura, la escena de la representación “primitiva” es un espacio abierto al acontecimiento (2011: 31).

Escobar encuentra una revitalización del aura justamente en lo marginado por la ideología moderna del arte pero también en el rescate –otro– que Benjamin hace del cuento popular. De hecho, la “defensa política del aura” que emprende Escobar (2004: 157-207) se ubica en el vacío, en las contradicciones, entre dos ensayos clásicos de Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y “El narrador”. Si el primero impugna la tradición idealista del aura y celebra las potencialidades de la técnica como habilitadora de nuevas formas de percepción artística; el segundo ensayo abreva en el aura original, el “proto-aura”, para rescatar la dimensión específica, irreproducible con las nuevas técnicas, del cuento popular oral. Ahora bien, las propuestas de Benjamin no resultan tan contradictorias cuando –según resalta Escobar– tanto el aura como la

tecnificación del arte contienen en potencia la cualidad de ser disruptivas y su reverso, la de reproducir nuevas formas de fetichismo. Para desambiguar estas posibilidades, es necesario un proyecto político, comunitario, que impulse una versión secularizada, popular y colectiva del aura.

Varios autores han destacado que el entusiasmo de Benjamin por la técnica era previo a la voraz apropiación (victoriosa, por cierto) por parte del capitalismo de la posibilidad de tecnificar la producción masiva de símbolos. Ticio Escobar describe esta cualidad del “capitalismo tardío” desde la estetización del mercado, la cual se basa en una paradójica utilización de la dimensión aurática para fetichizar la mercancía como producto de consumo cargado de símbolos que la dotan de un valor oscuro –ideológico– pero presentado como inmanente a ella. Además del valor de cambio que, ya sabemos por Marx, consiste en un extrañamiento de la mercancía, sostenido solo por las propias reglas de juego del mercado, se le agrega una tercera dimensión del valor, una dimensión que fetichiza estéticamente el objeto, el valor exhibitivo¹.

En resumen, el capitalismo hace una utilización de la técnica que desemboca, paradójicamente, en la reinstalación del aura pero a los fines mercantiles. Los productos se recubren de trascendencia, belleza, perfección, los valores típicos del Iluminismo, y una fachada transitoria de unicidad. Estas contradicciones tendrían que ver con que hay “cierta neutralidad del aura: es su inscripción política la que la vuelve liviano brillo estético o inquietante reflejo de la diferencia” (*Id.*: 194). De modo que el entusiasmo primero de Benjamin podría salvarse cuando se introduce la dimensión comunitaria, esto es, la comunidad como agente que rige los destinos de la técnica y las posibilidades de auratizarla. Siguiendo la estela de “El narrador”, Escobar descentra el sujeto racional iluminista para rescatar la posibilidad de un agente colectivo y contrarrestar –esto se verá más adelante–, en los contextos de dependencia como el latinoamericano, la colonialidad latente en los marcos del arte. La comunidad es entonces el sujeto colectivo que direcciona el valor estético y poético de la obra. De hecho, lo radical del aporte de Escobar es que encuentra un modelo sobreviviente y superador de la dimensión aurática en las culturas indígenas y en ciertos aspectos del arte popular rural. Es decir, espacios conflictivamente artísticos para la tradición moderna.

Claro que este enfoque lejos está de una búsqueda arqueológica. A Escobar le interesan, principalmente, las comunidades vivas y dinámicas. Puesto que son éstas las que mantienen el control sobre sus producciones culturales. En sus trabajos hay un particular interés por los ishí (chamacoco), lo cual denuncia su mirada de crítico de arte, puesto que la etnia chaqueña tiene un denso trabajo sobre lo visual, el diseño y el ornamento. Los guaraní típicos, en cambio, producen un arte sumamente despojado. Podría decirse que si el color y la forma son las principales expresiones estéticas de unos, las *ñe'ẽ porã*, las bellas palabras verdaderas, lo son para los otros. Sin embargo, el ritual, la dimensión que le interesa a Escobar, contiene todas estas expresiones y genera, con ellas, una única y totalizadora. Son varios los rituales que analiza, fundamentalmente en *La belleza de los otros* (recientemente reeditado y ampliado), y sobresalen el Debylyby de los ishí y el Arete Guasú de los chiriguano. Cada ritual contiene las particularidades que su comunidad apoya en él, pero me interesa tomar las observaciones generales que engloban cada ejemplo y que permiten hablar del ritual –de la forma ritual– como género que totaliza distintas expresiones (la pintura, la poesía, la danza, etc.), expresiones

¹ Los conceptos de valor exhibitivo y valor cultural son esgrimidos por Benjamin en “La obra de arte...” para describir los dos polos característicos de la obra de arte: uno es mágico, ritual y el otro resalta las posibilidades de exhibición de la obra multiplicadas por el desarrollo técnico. Escobar remarca las semejanzas entre este valor y los de la mercancía, lo cual, en determinados casos, sirve para entender la mercantilización de la obra de arte (2011: 51), pero también la estetización de la mercancía (2004: 158). Respecto de esta estetización expandida hacia las mercancías como una característica del capitalismo tardío o avanzado, cf. Jameson, 2012.

que pagaron su entrada a la historia del arte generando el artificio de su autonomía y su especificidad.

Los rituales sobrevivientes de las comunidades originarias muestran varias similitudes con los intereses del arte contemporáneo y su furibunda reacción anti-moderna; Escobar encuentra algunas de las banderas de la posmodernidad justamente en un espacio que no se rige por las cronologías post. Los rituales, concebidos como fenómenos artísticos, son una *performance* en la que intervienen los mitos y los valores constitutivos de la sociedad; constan de una puesta en escena que, como tal, es transitoria pero también multimedial. Sus componentes dramáticos, poéticos, plásticos, musicales son un conjunto transitorio, que acontece en un tiempo no medido sustraído de la cotidianidad, pero que dispone una sofisticada combinatoria puesto que en él se juega la reproducción simbólica de la sociedad:

(...) la celebración ritual intensifica, remata y sobrepasa la experiencia comunitaria; en su presentación convergen, potenciadas, las diferentes manifestaciones estéticas (elementos visuales, danzas, música y representación). Paradójicamente, cumple así el viejo sueño occidental del arte total. Por eso, el hecho artístico se constituye desde la posibilidad de anticipar imaginariamente la síntesis de la cultura. (...) Involucradas con el destino más profundo de esa comunidad, las figuras del arte indígena deben ajustar sus formas al máximo para que puedan sostener el peso extremo de los deseos colectivos (2011: 69).

Ahora bien, si por un lado la valorización del rito como forma artística amplía la concepción de arte modernamente aceptada; por otro, estas culturas ni modernas ni posmodernas, negadas en su dimensión artística por el pensamiento estético occidental, conservan el aura original, el “proto-aura” (Escobar, 2004: 181), justamente en el espacio oscuro que abre la representación del mito, el intento de apertura hacia lo trascendente.

Es importante destacar que el ritual, a la vez que intensifica lo social, y genera puntos de apoyo para estimular la cohesión comunitaria, también lo suspende, lo extraña, lo saca de sí: el rito es un momento de compresión estética y extrañada de la misma comunidad. En *La belleza de los otros*, Escobar profundiza la interpretación del ritual y eso lo lleva a dar una vuelta de tuerca respecto de *El mito del arte*.... Puesto que explicita el carácter bivalente del rito: éste a la vez que interviene sobre lo social, lo transgrede. Acontece en un no-tiempo que detiene la rutina cotidiana y en una práctica del derroche y la gratuidad, tal como la estética kantiana exige a los objetos culturales para considerarlos artísticos. Desde la oscuridad de la forma, se apuntala la creencia y la revelación: “Al final termina, entonces, interviniendo sobre lo real social (...). Pero lo hace desde su propio terreno, el no-lugar social, y con su propia lógica: la gratuidad del significante” (2012: 235). Es un proceso complejo: el rito funciona como un espejo oscuro en que la comunidad se ve a sí misma pero fuera de sí, como un espectro desnudo.

Al mismo tiempo, esta forma de concebir el arte desestima uno de los dualismos fundantes de la estética moderna, el de forma y contenido, y sus posibles derivados: autonomía, vanguardismo, *art pour l'art* vs. compromiso, mimesis, arte social. El extrañamiento del ritmo cotidiano no se hace en un espacio asocial, sino en otra temporalidad también comunitaria, “trans-social” (Escobar, 2012: 234); es un momento específico de sociabilidad. Pero a la vez abre una serie de interrogantes: ¿ese no-tiempo no es posibilitado por el mito? ¿el extrañamiento, el aura, la oscuridad simbólica, no son generados por el poder de la creencia? Lo cual nos acerca a una pregunta actual, creo que irresuelta, que es la cuestión del valor en el arte y la literatura, puesto

en duda en tiempos que se consideran post-auráticos. Probablemente, asumir la pregunta por el valor implique problematizar la creencia en un mundo (occidental) secularizado.

Posibles juicios orientadores para un arte en relación de dependencia

La idea de comunidad se encuentra actualmente en el eje de debates teóricos desde costados políticos y filosóficos, fundamentalmente. Pero me interesa leer, en la obra de Escobar, la propuesta de una concepción de la comunidad como órgano dador de sentido estético. Se trata, además, de sociedades que están por fuera de la teoría crítica o, en todo caso, que han entrado en el pensamiento occidental solo desde el interés antropológico y siempre como objeto de análisis y no como productoras de sentido.

Las incumbencias políticas del planteo comunitario de Escobar tienen que ver con la posibilidad de control autónomo de sus producciones artísticas por parte de comunidades históricamente minorizadas y que, en caso de ser consideradas en la historia del arte, son incluidas como primitivas, subdesarrolladas o son tuteladas para adaptarse a un modelo de desarrollo que no les pertenece. El planteo tiene consecuencias fuertemente políticas porque, para ejercer el control social sobre la expresión artística, la comunidad debe mantener sus lazos de cohesión (sus valores, sus mitos, su cosmovisión) y administrar los cambios que inevitablemente influyen sobre ella.

Los casos con que trabaja Escobar, ya lo sabemos, parten de una fuerte fractura histórica originada en la Conquista y mantenida en el contexto de colonialidad latente en las sociedades latinoamericanas. Esta fractura operó sobre el complejo equilibrio entre mito y comunidad, interviniendo justamente sobre las formas que lo exteriorizan, entre ellas, la del ritual; cuya disolución fue un eficiente recurso etnocida: “Extirpar el dispositivo ritual significa disolver el contrato social y cancelar los compromisos comunitarios; es desenmascarar la forma y apagar el brillo del sentido compartido” (Escobar, 2012: 313). Por lo cual, el mismo mantenimiento de los lazos comunitarios se torna una faena trabajosa que consiste en desarrollar, día a día, herramientas para contrarrestar el contexto de opresión:

(...) cualquier innovación y apropiación de elementos extraños, como todo uso de imágenes y técnicas gestadas donde fuere, serán válidos en la medida en que correspondan a una iniciativa de la comunidad, mientras que la más mínima imposición de pautas ajenas bastará para perturbar un proceso cultural (Escobar, 2011: 160).

De modo que, lejos de una pretensión purista, el debate por la supervivencia de estas culturas apunta a la generación de mecanismos para administrar el influjo colonizador que está en la constitución misma de las sociedades latinoamericanas. Es por ello que interés por estos patrones culturales no es un mero llamado a la solidaridad, sino que ofrece un abanico de experiencias que el arte latinoamericano puede hacer suyo (y de hecho, se ha nutrido en repetidas ocasiones de él) para marcar el ritmo de su propio proceso, aun en relación de dependencia con las metrópolis. Es justamente el problema que enuncia Roa Bastos al inicio de este trabajo: la literatura paraguaya, que no constituye aún un sistema literario, paga en ello las consecuencias de una sociedad repetidamente fragmentada. En su famoso artículo, “Una cultura oral”, escribió:

La base social productora de esta cultura popular la constituyen estos sectores marginalizados, expoliados y alienados, tipificados como pertenecientes a las capas bajas de la sociedad, sumergidas bajo el nivel de las culturas media y alta; vale decir sometidas a los condicionamientos

de los mecanismos de opresión y represión que la dominación y la dependencia generan en lo económico y en lo cultural, como acontece, en distintos grados, en la totalidad de nuestros países latinoamericanos (Roa Bastos, 1991: 100).

En la literatura, el peso de la dominación, que se hace cotidiano por la problemática lingüística, fracturó fuertemente el espacio comunitario y, en su propuesta, Roa apunta hacia una horizonte aporético en que la literatura se constituya como fenómeno popular, por lo cual –para él y para Ticio Escobar– es necesario que la comunidad se erija como productora de sentido. En palabras de Escobar:

El fortalecimiento de la conciencia comunitaria y, consecuentemente, la valorización de los símbolos propios puede contrarrestar uno de los mecanismos más eficientes de la dominación cultural: el desprecio de lo alternativo, el fomento de una autopercepción negativa; el mito, en fin, de que sólo el arte occidental es arte. Por eso, valorizar las producciones artísticas de los grupos indígenas deviene una manera de luchar por el reconocimiento de los derechos de la diferencia y de un ámbito propio desde el cual ejercerlos (Escobar, 2011: 139).

Estas resoluciones de Escobar se proyectan hacia todo el universo del arte popular. El eje definitorio es siempre el rol de la comunidad: “no todo lo cultural es artístico y, aun, no todas las culturas populares generan formas artísticas. El arte es exigente en condiciones propicias; para convocar su manifestación, la colectividad requiere cohesión social, memorias densas y proyectos firmes” (Escobar, 2011: 150). La comunidad se erige entonces como factor político para que las sociedades dependientes no se vean desbordadas por las avanzadas aculturadoras. Pero además –y aquí se puede leer una incipiente propuesta programática– la comunidad es también órgano que dota de sentido artístico a las producciones potencialmente artísticas, que rige los tonos oscuros del símbolo y, en consecuencia, reconfigura el aura en un diseño multimedial, performativo y colectivo. En oposición tanto a la tradición ilustrada como a la estetización del mercado, este proceso desfetichiza el objeto, porque la cualidad simbólica no es inherente a él, sino que cobra significado en contexto, en su disposición transitoria y colectiva.

Referencias bibliográficas

- Escobar, Ticio. (2004). “La irrepentible aparición de la distancia (Una defensa política del aura)”. En *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV/Museo del Barro-Fondec. 157-207.
- . (2011). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Asunción: CAV/Museo del Barro. Prólogo de Nelly Richard.
- . (2012). *La belleza de los otros*. Asunción: CAV/Museo del Barro.
- Jameson, Frederic. (2012). *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*, Vol. I. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Roa Bastos, Augusto. (1991). “Una cultura oral”. En *Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*. Barcelona: Suplemento Anthropos. 99-111.
- . (2011). “Introducción”. En *Las culturas condenadas*. Asunción: Fundación Augusto Roa Bastos.

Zenón Bogado Rolón: El poeta como aprendiz de chamán

Mario Castells

CEALC-UNR

El país originario de los Mby'a es *Yvy Mbyte*, el centro de la tierra, situado dentro del actual Departamento de Caaguazú (que hasta hace relativamente poco, formaba parte del Departamento del Guairá), lugar en donde, a raíz de la unión de un dios y una doncella hermosa, *Ñande Jary'i* (Nuestra Abuela), fue engendrado *Pa'i Rete Kuaray*, el llamado mayor de los gemelos, padre de la raza guaraní. Hasta ahora "el que reza buenas plegarias" (vidente) puede observar las huellas de *Ñande Jary'i* en las arenas que circunda *Ygua yvu*, el lugar del agua surgente, situado en *Yvy Mbyte*, el Jardín del Edén *Mby'a guaraní*, en donde se yergue la palmera eterna, *Pindoju*, a cuyo pie tenían su vivienda los progenitores de la raza.

León Cadogan, "En torno a la aculturación de los Mby'a-guaraní del Guairá"

Las bellas palabras, así llaman los indios guaraníes a los términos que les sirven para dirigirse a sus

dioses. Bello lenguaje, palabra luminosa, agradable al oído de los dioses que las estiman dignas de ellos. Rigor de su belleza en boca de los chamanes inspirados que las pronuncian; embriaguez de su grandeza en el corazón de los hombres y mujeres que las escuchan. Esas bellas palabras resuenan todavía en lo más secreto de la selva que, desde siempre, abrigan a aquellos que, llamándose a sí mismo *Avá*, los Hombres, se afirman de este modo depositarios absolutos de lo humano. Los verdaderos humanos por lo tanto y, desmesura de un orgullo heroico, elegidos de los dioses, marcados con el sello de lo divino, ellos que también se dicen los *jeguakáva*, los adornados.

Pierre Clastres, *La palabra resplandeciente*

CURANDERO, gran propulsor de la cultura popular del Paraguay, amigo del alma, tío por respeto y cariño, Zenón Bogado Rolón nació en Mauricio José Troche, Departamento del Guairá, en 1954, y falleció en enero de 2005 en Kanendiju. Poeta de extracción campesina que trabajó y convivió gran parte de su vida con los indígenas, sus textos muestran una compenetración única con el pensamiento guaraní. Aprendiz de poeta, decía de sí mismo, como todo aquel que busca la indestructibilidad por el mal, puesto que sus palabras tenían otro objetivo que el placer del texto y sentían acaso mayor confianza en la representación performática, musical o en la mera conversación, como cuadra en las culturas orales. En ese sentido Zenón (*titi guasu*, tetas grandes, se apostrofaba él burlándose de su nombre de origen) era más un genio oral antes que un notable escritor. No podía ser de otro modo ya que, como señala Bartomeu Melià,

la Guaraní es una cultura del decir, del decirse, del ser dicho. Toma asiento una palabra cuando un nuevo ser es engendrado, toma pie en la morada terrenal la palabra cuando nace, el Guaraní es su palabra cuando recibe su nombre, educarse es hacerse palabra, hace palabra el que enseña y el que canta y el que reza se hace todo él palabra y nada más que palabra. Muere aquel de quien se le separa la palabra. Lo cierto es que la vida del Guaraní en todas sus instancias críticas se define a sí misma en función de una palabra singular y única que hace lo que dice. Todo esto que

podría parecer una transposición gratuita del platonismo occidental al mundo guaraní, tiene sus pruebas etnográficas registradas en varios lugares y tiempos, y está enteramente viva a nivel de experiencia compartida hasta el día de hoy.

[...]

Toda la vida del Guaraní se estructura para ser fundamento y soporte de palabras verdaderas, lo que al mismo tiempo significa la perfección. El arte de la palabra es el arte de la vida. En posesión de un hombre, que mantiene el *fluir* de su decir, cada indio guaraní puede desarrollar su personalidad mediante la palabra. Al ideal del hombre y la construcción de su prestigio corresponde la obra poética. Se espera de un guaraní que será un chamán, un profeta y un poeta. Cada guaraní es considerado y apreciado no según sus cualidades corporales ni según sus riquezas materiales sino según los “cantos” que posee. La manera como se expresa da la medida de lo que él es. Toda la vida del guaraní se configura de tal manera que puede ser fundamento y portador de una palabra verdadera. La creación del mundo y del hombre son vistas como palabras dichas y participadas; la muerte de un Guaraní es valorada como grado mayor o menor de palabra realizada. El que ha llegado a la plenitud y a la perfección, ya no muere porque tampoco muere su palabra (Melià 1995: 15).

Pero Zenón no fue un indígena; él abrazó la causa y se consagró como miembro genuino de la nación guaraní; en los asientos de fogones de los mby’á se lo rebautizó con el nombre Tupa Kuaray (Sol de Tupa²) que luego de una de esas eventuales recaídas de su enfermedad y a modo de reimplante de vida (otra muestra del valor que otorgan los guaraníes a la palabra, en este caso al nombre propio o porción divina del alma), se le administró como nuevo nombre Tupa Kuaray Pyau, es decir, Nuevo Sol de Tupa.

Como investigador cultural, Zenón fue miembro de la Sociedad de Artistas y Escritores Guaraníes. Su obra prolífica y dispersa consta de varios volúmenes de poemas: *Ko’é rory* (1978) -en colaboración con Juan B. Jiménez y Víctor Benítez- fue su primer trabajo y *Ayvu Pumbasy / Música de la palabra-Alma* (1994), el último. Pero lo mejor de su poesía se plasma en la trilogía poética: *Tomimbĩ / Quebrille* (1990), *Toverã / Quefulgure* (1990) *Tojajái / Queresplandezca* (1992), respectivamente.

Su obra testimonia la praxis de vida de uno de los poetas contemporáneos que mejor expresó la herencia guaraní; con una lengua poética de admirable riqueza que abrevaba en la fuente directa de la cosmogonía aborígen, su prédica fue una arenga política y una apuesta por la recuperación de la identidad cultural de estos castigados pueblos originarios. No obstante, para algunos estudiosos del guaraní, su poesía se opaca por la proliferación de ‘cultismos vivos’ y le endilgan un sinnúmero de arbitrariedades nocivas para el arte y aún la cultura del Paraguay. Y es que Zenón tomaba muchos términos de las variedades dialectales indígenas y amalgamándolos como ofrendas en sus poemas, redundaba en un uso prístino del guaraní criollo ‘haciéndolo incomprensible’. Así lo piensa, por ejemplo, el gran lingüista y escritor paraguayo en lengua guaraní Tadeo Zarratea, autor de *Kalaíta Pombéro*, la primera novela escrita en lengua aborígen de América.

El caso es que Zenón se acercó al mundo cultural de los indígenas guaraní actuales, en las selvas del Paraguay, e investigó con avidez el lenguaje de los mismos. Descubrió con asombro los hechos culturales relacionados con la lengua, como le ocurre a toda persona que se inicia en el campo de la antropología, la etnografía o milita en el indigenismo. Su entusiasmo lo llevó a aplicar la metodología denominada “observación participante” que consiste en ir a vivir con los indígenas y observar “desde dentro de la pecera” las pautas culturales. Esta es una metodología “peligrosa” para quienes en forma empírica, sin formación académica, aplican en las investigaciones de la cultura indígena. El peligro consiste en dejarse ganar por el esplendor de la cultura ajena hasta el punto de pretender abandonar

1 Tupã Ru Etê, dios de las lluvias, el trueno y el rayo; los misioneros católicos utilizaron su nombre para designar al dios cristiano quizás por el temor manifiesto que infundía en los indígenas las potencias naturales que controlaba.

la propia (Zarratea 2012).

Más allá de la soberbia aseveración, donde no sólo lo académico sino el *statu quo* entero se erige como único camino veraz, es interesante discutir el problema que puntualiza el doctor. Para el juez Zarratea, la intensa asimilación de la lengua y la cultura indígena por Zenón Bogado, más que un exacerbado programa cultural vanguardista, formula un disparate. La propuesta que encendió para sí y para los paraguayos de volver al colectivismo tribal, lo pierde, según Zarratea, para la poesía. “Su admiración lo llevó a una convicción muy firme y sincera. Recorrió parcialidades indígenas a fin de conversar con los Ñanderu, los sabios dirigentes espirituales”, dice, reconociéndole al menos sinceridad.

La tentación de restaurar el “reino indígena” o “el edén americano de la pre conquista” acicatea a todos los que nos aproximamos a observar el mundo indígena; y doy mi testimonio de que su atracción es muy fuerte, razón por la cual comprendo perfectamente la actitud de Zenón. Sin embargo, luego de tomar distancia de la misma uno puede comprender que se trata de una quimera, de un imposible; es una utopía porque no se puede regresar a estadios culturales anteriores ni se puede asumir la cultura del otro, cuando ya se tiene una identidad cultural propia. Además, como dice Rubén Bareiro Saguier, “entre el guaraní y el paraguayo se produjo una ruptura ineluctable” (Zarratea, 2012).

En verdad, Zenón no solamente pretendió aprehender y asimilar los dialectos guaraníes indígenas sino que ingresó profundamente en la cultura guaraní, procurando unificarla culturalmente con la cultura campesina paraguaya en una sola, asumiendo el compromiso como un activista. Pongamos que acepte en parte el relato del crítico leguleyo pero me opongo totalmente al planteo de que Zenón lo hiciera en detrimento de su propia cultura. Él inventaba su propio Paraguay, como lo vienen haciendo tantos, tratando de resolver el signo trágico que nos marca a los paraguayos con una identidad por la negativa: ‘eso que no pudimos ser porque no nos dejaron’. Por esta vía, creo yo, transfirió a la poesía paraguaya en guaraní una serie de metáforas que la loorifican, al contrario de esos engendros actuales que la estigmatizan. Sumergiéndose en las profundidades del idioma, entró en contacto directo con sus propias raíces, ahí “donde los sonidos se convierten en omnipresentes dioses”.

La prosodia de sus versos se sugestionó en el acervo de distintas danzas (guahu y kotyu de los Chiripá, tangara y ñengarete de los Pãi y los ñembo’e, chapukái y mba’e’a’ã de los Mby’a guaraní), en las cuales la función mágica de la palabra relaciona al hombre con las fuerzas primigenias. Pero no se trata de una nueva y sesuda incursión en lo indigenista o de una indagación etnográfica (eso que Zarratea llama ‘cultismos vivos’); “la ‘función mágica de la palabra’ hace su efecto sobre cualquier paraguayo de habla guaraní, aún sobre el lector o sobre el “oyente” culto que no participa del trasfondo religioso indígena” (Lustig 1997: 6). De hecho, sus poemas no son sacros, ni siquiera utilizan el tratamiento distinguido que el género exige.³

Existe, ciertamente, el enlace con el ‘carácter sagrado’ que tiene la palabra en la cultura indígena guaraní, pero lo que queda de él es ante todo la sensación de ‘potencia’ que revela el material idiomático rítmicamente ordenado. Casi será imposible sustraérsele, tal vez incluso para quien no sabe guaraní. De todas formas, la capacidad de saborear

3 Rara vez se lo nombra al Creador como Ñamandu Ru Ete, por ejemplo. Nunca Ñamandu Ru Ete Tenondegua o Ñande Ru Papa Tenonde. A veces se lo nombra Che Ru, otras veces directamente como Ñamandu. Esto, lejos de ser un registro del uso folklórico que hacía Zenón de la espiritualidad guaraní, es una muestra del grado de aculturación y degradación creciente de algunas comunidades guaraníes. Martínez Gamba registra lo mismo en varias comunidades de la provincia de Misiones, Argentina.

estéticamente estas virtudes de ñáne ñe'ẽ —la lengua que tenemos en común— llega a crear un sentimiento de comunidad e identidad que abarca un compromiso ético social “con los dolores de seres hechos a imagen y semejanza de múltiples angustias”, como solía decir Roa Bastos.

Dice don Félix de Guaranía en el “Prólogo” a las incompletas y descuidadas *Obras Completas* editadas por FONDEC:

La poesía de Zenón Bogado Rolón es una poesía robusta, no adulta; porque cuando adulta tendremos, sí, que nuestra poesía se ha reencontrado a sí misma y ha tomado el cauce que le es propio.

Es tierna porque la ternura no está en lo almibarado, en los desbarres sensibleros y la limosna “generosa” de la compasión y sí en la proclamación abierta de la realidad, aun cuando esa realidad, fuese una herida sangrante, una úlcera purulenta, una palabra cargada de odio o de dolor, una denuncia iracunda o una exigencia fanática⁴ (Bogado Rolón, 2007: 13).

En sus poemas-plegarias vemos una trama sustentada desde las entrañas por ecos e imágenes de un sabor onomatopéyico, figurativo y polisintético del lenguaje. Sus versos endechan por la destrucción de los antiguos bosques sagrados y expresan el dolor ancestral de un pueblo que canta su agonía. Y son registros metafóricos, simbólicos de la unidad umbilical que existe y pervive entre nuestros antepasados y el pueblo paraguayo, más allá de la negación colonial y de la insistente borradura neocolonialista, como es la del ‘avezado crítico’ que ejercita la diatriba apuntando más al personaje Bogado Rolón que a su poesía en sí.

Sin dudas, la poesía de Zenón fue también un intento extremo de topetar contra una identidad fraguada en la negación de las raíces guaraníicas y en la potenciación de lo occidental de la cultura paraguaya.⁵ Pero más allá de topetazos y endechas múltiples, su gesto no es oscurantista como pueden ser las obras vanguardistas, al contrario es plenamente solar. Lo más admirable de la poesía, nada regular pero repleta de hitos sublimes, fue la búsqueda que le permitiese, al menos en el plano de lo literario (que es el que le reivindico), nutrir y forjar una totalidad poética guaraní, encaminarse hacia ella sin negarle futuridad a esa posibilidad, sin cerrarse a las influencias estéticas paraguayas (Emiliano R. Fernández, Julio Correa o Teodoro S. Mongelós) o de otras partes del mundo (León Felipe, Nezahualcoyotl, el *Popol Vuh*, Humberto Ak'abal o la joven poesía en mapundungún); y, sobre todo, sin dejar de arrimarse a la música popular, ya sea en ritmo de polka canción, polka sarakî o guaranía.⁶

Siguiendo el sentido contrario de la frase célebre del Cacique Guyraverã, que por 1630 le dijo a un sacerdote jesuita: “ajeheko'óvo, che yvypóra reko ahávo” (Voy perdiendo mi ser mientras me voy humanando), Zenón quiso recuperar el ser y deshumanizarse, contrariar los preceptos del humanismo ‘civilizador’, ser parte de un todo con la naturaleza. (A Zenón le encantaba burlarse de conceptos tan caros al discurso progresista, como el de civilización: “sifilización” era su frase preferida para desmitificar el paradigma liberal supremo). Su profetismo religioso, que no echaba mano a una ilusión uterina reaccionaria como suele ser la del mito de la Edad Dorada sino que asumía el dolor guaraní⁷ en su agonía, se sustentaba en los preceptos filosóficos de la sujeción de la humanidad al todo de la naturaleza sagrada e identificaba al humanismo occidental como la máxima expresión de la Cultura del Mal, propia de los que no

4 En Guaranía

5 Alertamos que esta es la principal argucia que esconde el bilingüismo cultural paraguayo.

6 *Ara karê, Ñesu, Ao ao*, etc., son algunos de los poemas de Zenón que fueron musicalizados por distintos compositores y forman parte del cancionero popular paraguayo.

7 Esto no sucede ni en su poesía, que tiene varios hispanismos y referencias a tragedias políticas, como fueron el Terrorismo de Estado y la desaparición forzada de personas en las dictaduras latinoamericanas. Ver, como ejemplo, el poema “Mamóipo reime” / “¿Dónde estás?”

son hombres, los ava'y.

Vaya como prueba uno de los poemas de su último libro, *Ayvu pumbasy*, titulado “Ka’aguy jejuka” / “Aniquilamiento de la selva”, que dice: “Ka’aguy rovyũ, / Ka’aguy rypy’ũ, / Ka’aguy pyrusu, / Jasy rova ári guive / Nde resã añoite omimbi” (Selva verde, / selva espesa, / selva profunda; desde la faz de la luna / solo tus ojos brillan)

Naturaleza sagrada opuesta por el vértice a la del capitalismo occidental que es su némesis: “Teko’o imbarete / Omombo “Aretiguasu” / Oporaíandaha’évéimba’eve; / Ndohejáivaheko / Jerokyhañembo’eomokangy, / Ohaje’onderehe”. (Temeraria, la cultura del odio / atenta contra los preceptos del Aretiguasu, / y nadie reivindica ya al oporaíva; / las danzas y las plegarias han cesado, / mas los que no renuncian a su identidad / sollozan por ti). En la resolución de este poema, el poeta termina clamando: “¡Che Ru Avatupã! / Tamói ñe’ã keguýpe / eroha’ãmona vokói / ko’eju tenondegua”. (¡Mi Padre Avatupã! / te ruego que reveles / al sueño inteligente del líder espiritual / el futuro del futuro porvenir).

Quizás la aporía del programa poético de Zenón radique en su ‘izquierdismo’⁸ que le ha imposibilitado hacer sistema en la literatura paraguaya, fundamentalmente entre los poetas, narradores y dramaturgos paraguayos de expresión guaraní. Infantil, utópica, lo que sea, su obra afianzó, no obstante, el trayecto de un caminante rebelde. Muchos otros poetas en lengua guaraní se nutren de mitos, metáforas, simbologías del imaginario indígena pero pocos, o casi nadie, asumió la posibilidad de que ellos fueran algo más que un recurso snob. Creo, también, que la traducción que él mismo ejerció despreocupadamente, contribuyó a la panfletización banal de su poesía. Como amigo, me opuse siempre al misticismo que practicaba en su vida cotidiana y al profetismo casi anarquista de su prédica indigenista, políticamente inocua. Pero la poesía de Zenón me sigue pareciendo extraordinaria y eficaz, me sigue curando como el ka’avo tory, como los pohá ñanã que conocía y administraba a quien los urgiera.

Con un problema grave del corazón, pues nunca quiso someterse a una operación de trasplante, los últimos años de su vida los consagró a la medicina ritual guaraní y fue un aprendiz de chamán. En la Argentina había militado en los círculos culturales de la colectividad paraguaya, habiendo participado en talleres y tertulias literarias. En Buenos Aires trabajó como electricista en un laboratorio y como operario de una curtiembre. Allí, en la curtiembre, enfermó gravemente, según su propio relato. A su regreso al Paraguay, fue director de Cultura de la Municipalidad de Lambaré. Vivió en su propio milagro hasta que en 2005, asistido por los mby’a apytere de Kanindeju (Celeste, su compañera, tocaya de mi mamá, era de esa comunidad), murió y fue enterrado entre los suyos, en su tekoha.⁹

Referencias Bibliográficas

Corpus

Bogado Rolón, Zenón. (2007). *Obras completas*. Asunción: FONDEC- Servilibro.

⁸ Utilizo la frase de Lenin corriéndola de su sentido original.

⁹ Los lugares donde los guaraníes forman sus asentamientos son identificados bajo la denominación de tekoha. De acuerdo a la traducción de Montoya (1640), tekoha significa “forma de ser, de estar, sistema, ley, cultura, norma, comportamiento, costumbres”. Tekoha sería, entonces, el lugar en donde existen las condiciones de ejercer la “forma de ser” guaraní. Podemos calificar al tekoha como el lugar que reúne las condiciones físicas (geográficas, ecológicas y estratégicas) que permiten componer, a partir de una familia extensa con jefatura espiritual propia, un espacio político-social fundamentado en la religión y en la agricultura de subsistencia.

Bibliografía general

- Abente, Carlos Federico. (2001). *Sapukái sunu / Grito de trueno*. Asunción: Arte Nuevo.
- Bareiro Saguier, Rubén. (2007). *Diversidad en la literatura de Nuestra América*, Asunción: Servilibro, 2 vols.
- Cadogan, León. (1960). “En torno a la aculturación de los Mby’a-Guaraní del Guairá”. En *América Indígena*, vol. XX. México: D. F., abril.
- (1992). *Ayvu rapyta; textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. Asunción: CEADUC / CEPAG.
- Clastres, Hélène. (1989). *La Tierra Sin Mal. El profetismo tupí-guaraní*. Buenos Aires: Ediciones del sol- Ediciones de aquí a la vuelta.
- Clastres, Pierre. (1993). *La palabra luminosa. Mitos y cantos sagrados de los guaraníes*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, Serie antropológica.
- Guash, Antonio, S.J. (1995). *El idioma guaraní. Gramática y antología de prosa y verso*. Asunción: CEPAG.
- (1998). *Diccionario castellano- guaraní – guaraní-castellano, sintáctico- fraseológico- ideológico*. Asunción: CEPAG.
- Lewis, Tracy K. (1991). “Indígena e Indigenista en la literatura guaranítica paraguaya ¿Un fracaso de etiquetas?”. En: Preuss, Mary H. (ed.): *Past, Present and Future. Selected papers on Latin American Literatures*. Culver City: Labyrinthos.
- Lustig, Wolf. (1997). “Ñande reko y modernidad: Hacia una nueva poesía en guaraní”. Guadalajara, México: Latin American Studies Association. También en Teresa Méndez-Faith: *Poesía paraguaya de Ayer y Hoy*. Tomo II, Guaraní-Español. Asunción: Intercontinental Editora.
- Meliá, Bartomeu. (1991). *La experiencia religiosa guaraní*. En Marzal, Manuel M. (coordinador): *El rostro indio de Dios*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (1992). *La lengua guaraní del Paraguay. Historia, sociedad y literatura*. Madrid: MAPFRE.
- (1995). *Elogio de la lengua guaraní*. Asunción: CEPAG.
- (1997). *El guaraní conquistado y reducido*. Asunción: CEADUC.
- Mordo, Carlos. (2000). *El Arco y el Cesto. Metáforas de la Estética Mby’a-Guaraní*. Asunción: CEADUC.
- Nimuendaju, Curt [Unkell]. (1978). *Los mitos de creación y destrucción del mundo como fundamentos de la religión de los Apapokuva-Guaraní*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.
- Piccoli, Héctor. (2004). “Para una reflexión histórica sobre la metáfora”. En *Revista de Filología Alemana de la Universidad Complutense*. Madrid: UC.
- Roa Bastos, Augusto. (1978). *Las culturas condenadas*. México: Siglo XXI.
- Torga, Rudy. (1990). *Mandu’arã. Obras poéticas en guaraní*. Asunción: Ñandereko.
- Zarratea, Tadeo. (2012). “Zenón Bogado Rolón, el poeta que pretendió volver a la cultura tribal”. En *Mbatovi: espacio de la cultura bilingüe paraguaya* (blog), viernes 9 de marzo de 2012. <http://mbatovi.blogspot.com.ar/2012/03/zenon-bogado-rolon-el-poeta-que.html>

Representações identitárias roraimense: um contexto contemporâneo na obra visual do artista Jorge Augusto Cardoso

Adriana Moreno Rangel¹

Greice Rejane Moraes Vaz²

O estado de Roraima é, a princípio, apresentado no cenário nacional, por meio da mídia, como uma terra de conflitos entre culturas indígenas e não indígenas. Entretanto, ao iniciarmos nossa pesquisa, constatamos que a sua trama de identidades não se configura apenas neste embate. Percebemos que a presença de migrantes, em sua maioria, vindos do nordeste e sul do Brasil, e estrangeiros, oriundos da República Bolivariana da Venezuela e da República Cooperativista da Guiana, países fronteiriços com Roraima, age de forma predominante neste lugar de disputa.

Este espaço identitário, podemos assim considerar, simboliza uma relação articulante e referencial que produz e reproduz produtos artísticos, nos quais apresenta e representa uma cultura híbrida local, permeada por diálogos oblíquos e indefinidos.

Assim, “esse processo tem um aspecto de dinâmica reconstrução, ressignificação de mundo e de pessoas, tempos e espaços, no qual não há mais como pensar em sociedades e comunidades isoladas e puras em sua cultura” (Lazzarin, 2008: 124).

A partir desse panorama diversificado de culturas e identidades presentes na sociedade roraimense, tecemos uma discussão sobre o embate entre o “local” e “global” na obra do artista plástico roraimense Jorge Augusto Cardoso, a fim de entender a hibridação constituída neste espaço a partir da relação de poder que a constitui.

Na perspectiva desse embate, fez-se necessário compreender o conceito de hibridação embasado nos Estudos Culturais. Para este campo, a noção de hibridação viabilizou epistemologicamente a análise de processos que se desenvolvem em condições diferenciadas, porém não hierárquicas, da cultura, do poder e da sociedade.

O termo hibridação é antigo e remete ao início dos intercâmbios entre sociedades: “de fato, Plínio, o Velho, mencionou a palavra ao referir-se aos migrantes que chegaram a Roma em sua época” (Canclini, 2008: 17).

Ainda segundo Canclini, historicamente, sempre ocorreu hibridação, à medida que há contato entre culturas e uma toma emprestados elementos das outras. No mundo contemporâneo, o aumento de viagens, de relações entre as culturas e as indústrias audiovisuais, as migrações e outros processos fomentam o maior acesso de certas culturas aos repertórios de outras. Em muitos casos, essa relação não é só de enriquecimento ou de apropriação pacífica, mas conflitiva.

É importante ressaltar que os estudos sobre hibridação “modificaram o modo de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e sobre pares organizadores dos conflitos nas ciências sociais: tradição-modernidade,

¹ Professora do Curso de Licenciatura em Artes Visuais – Universidade Federal de Roraima – UFRR - Graduação em Artes com habilitação em Desenho e Mestre em Letras.

² Designer Visual da Coordenadoria de Comunicação da Universidade Federal de Roraima – UFRR - Graduação em Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual e Mestre em Engenharia.

norte-sul, local-global” (Canclini, 2008: XVII).

Em nosso estudo, o conceito de culturas híbridas é importante também para compreender o que não cabe mais ao erudito, popular ou massivo, ou seja, o que se produz atualmente é abarcado pelo processo de globalização e este não deixaria de fora as manifestações culturais.

As hibridações demonstram que as culturas hoje são de fronteira.

Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram os acontecimentos de um povo são intercambiados com outros”(Canclini 2008: 348).

Assim, as culturas perdem a relação específica com o território, mas desenvolvem conhecimento, se difundem e ganham em comunicação.

Em vista disso, centramos o nosso olhar pelo prisma de Canclini, porque entende que “(...) a hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade (...)” (2008: XVIII). E, a partir dessa compreensão, optamos pelo conceito de hibridação desse pesquisador como arcabouço teórico ao longo dessa pesquisa, no sentido de problematizar o espaço identitário roraimense, permeado de conflitos e contradições revelados em muitos contextos culturais, registrados na obra do artista plástico, Jorge Augusto Cardoso. Apresentamos, aqui, a análise da obra do artista.



Figura 1 – Obra “Premonição” - 2001

Fonte: Catálogo 2011 da Di Cardoso Galeria de Arte

A partir dessa perspectiva, Canclini (2008) salienta que a arte circunda diferentes espaços, seja elitista ou popular, transforma-se periodicamente, numa reestruturação do saber. Esse processo coloca no mesmo plano as diversas manifestações da cultura, como o tradicional e o moderno que já convivem em um mesmo espaço social, e rompem as fronteiras estabelecidas pelo modo de pensar da modernidade, de acordo com o qual o culto deveria estar nas galerias ou em grandes museus e o popular nas feiras e mercados.

Para explicar melhor esse processo, o autor faz uma análise de bens culturais e identifica os encontros constituídos. “*Qué buscan los pintores cuando citan en el mismo cuadro imágenes precolombinas, coloniales y de la industria cultural, cuando las reelaboran usando computadoras y laser*”³ (Canclini, 1990: 14).

Em “Premonição” - 2001 encontramos relações de identidade e poder que nos apontam vestígios do processo de constituição e produção identitária roraimense, os quais envolvem fortemente a presença de migrantes.

O artista plástico reúne na Obra os principais sujeitos representativos do início da constituição da cultura de Roraima – o índio, o garimpeiro, o migrante, a Igreja Católica, a economia, a política, além dos embates dessas relações “locais” e “globais” carregadas de complexidade. Entretanto, em uma rápida leitura, observamos que nas telas incide a ideia de confinamento ou isolamento social dos indivíduos enraizados no estado, imprimindo, assim, certa estabilidade ao fluxo humano que aqui se apresenta.

Entretanto, este quadro, demonstra fortes indícios de hibridação e de polifonia na identidade roraimense, ou seja, a composição visual da obra revela a presença de diversas vozes separadas e emanadas pelo intenso movimento de sujeitos, que ao mesmo tempo em que produzem identidade, também são resultado desta produção em um espaço contestado por diferentes culturas.

A tela ressalta que as identidades estão aparentemente conjugadas, mas elas são apresentadas separadamente pela diferença, seja por contornos identitários indígenas ou procedentes de migrações. Mesmo separadas, elas são atraídas e repelidas, em encontros e desencontros centrados em um cotidiano passado ou presente, que esboça características socioculturais já bastante diversificadas, como a migração, tratada na obra que faz referência à década de 1980, segundo o próprio Cardoso.

Foi um período de muita mudança. Veio muita gente de tudo que era lugar. Muitos vieram em busca do ouro de Roraima, outros nem sabiam o que iam encontrar aqui, apenas chegavam com a esperança que aqui seria melhor para começar uma nova vida. (Entrevista realizada em 20 de outubro de 2011 no Museu Integrado de Roraima).

Em vista disso, essa característica sociocultural que o presente quadro aborda, é apenas um dos aspectos que a hibridação comporta, pois sabemos que o processo de hibridação é mais complexo, e que permeia relações de disputas. Assim, em nossa análise, a miscigenação é discutida junto com uma relação simultânea de poder, na qual a tela é o território - uma arena de oposição e negociação, onde os sujeitos inseridos ou excluídos exercem e sofrem ações, como também, produz resistência. Neste caso “a diferença é sustentada pela exclusão” (Woodward, 2009: 9).

Como resultado disso, podemos considerar que, tanto a cultura indígena roraimense, quanto a cultura dos migrantes, para continuar existindo dentro desse espaço de conflito, precisaram se reorganizar em um jogo de disputa e negociação.

3 “O que buscam os pintores quando citam no mesmo quadro imagens pré-colombianas, coloniais e da indústria cultural, quando as reelaboram usando computadores e laser”? (tradução nossa)

Segundo Hall (2006) existe a possibilidade de identidade em um mundo globalizado, a da Tradução. Sobre isso, podemos destacar que:

este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. (op. cit.: 88)

Neste caso, é pertinente lembrar que quando tomamos o conceito de hibridação para abranger a obra de Cardoso, percebemos o contínuo intercâmbio entre o “local-global”. Isso quer dizer que as telas analisadas são espaços móveis e constituídas por enxertos de sentido, que, ao mesmo tempo em que atraem, também podem repelir os seus sujeitos e revelar novas estruturas.

No quadro “Premonição”, percebemos estes enxertos. Eles nos mostram perceptíveis traços de uma cultura permeada de várias vozes, de diferentes grupos que convivem em um espaço contestado.

Dessa forma, podemos compreender essa arena por meio da utilização das personagens que evidenciam vários momentos históricos do estado, um com os grandes fluxos migratórios das décadas de 1940, por nordestinos vindos, principalmente, do Maranhão, e depois em 1976, quando a estrada de rodagem BR174 estabeleceu o primeiro elo terrestre entre Boa Vista e Manaus e o outro, no final da década de 1980, com o surgimento do estado de Roraima.

“Premonição” emerge da mesma relação de poder, porém, a primeira, realizada em 1988, tem como objetivo referenciar com mais apelo discursivo a relação de poder da Igreja e da política, enquanto a segunda, datada do ano 2000, abrange aspectos culturais, identitários e sociais mais complexos, e ainda permeados dessas relações.

Percebemos na composição estudada o poder religioso representado por um frei, que carrega em seus braços um grande pedaço de carne, envolvido em um pano branco. O frei apresenta a carne para dois homens, um faz alusão a um presidente nacional, por carregar no peito uma faixa presidencial; o outro, um homem de meia idade, de pele clara, que estende a mão em direção ao “recém-nascido estado de Roraima”, e o presenteia com um saco de moedas de ouro.

A presença desse homem que carrega moedas de ouro, nos fez lembrar uma passagem bíblica. No Evangelho segundo Mateus, relata a vinda de “uns magos” para visitar o recém-nascido Rei dos Judeus, neste caso, o indiano Melquior (Belchior), que trazia ouro para presentear o menino Jesus.

Ao descrever o cenário que envolve as duas personagens, podemos propor uma leitura em que o “presidente” pode ser uma referência à política nacional e o “rei mago” à economia estrangeira. Todavia, não quer dizer que esta seja a única leitura da obra. Durante as entrevistas concedidas por Cardoso, nós nos deparamos com relatos de alguns elementos que não estão expostos em nossa leitura. Isso não quer dizer que exista uma leitura “correta”, mas sim, possibilidades de leituras dentro de um universo originado por diferentes contextos.

Figura 2 - Detalhe da tela Premonição



Diante disso, observamos que os detalhes dos cifrões que marcam as duas personagens são as mesmas que lhes identificam. Esses dois homens mostram o poder do capital por meio destes detalhes que ornamentam, respectivamente, a faixa presidencial, do presidente, e o kipá⁴ e o punho da manga do “rei mago”.

É interessante ressaltar que a representação de identificação do “rei mago” neste quadro não foi apenas pelo reconhecimento dos símbolos, mas pelo teor discursivo presente no conjunto que envolve as três personagens. Outro fator que merece ser citado são as características físicas do “rei mago”. Nós o identificamos como sendo o mago Melquior – o “rei da luz” – porém, este rei é caracterizado, desde a Idade Média, como um indiano de cor negra e barba escura. E o mago que temos nesta obra não tem características que nos levem a esta leitura. Isto não quer dizer que todo indiano possui a pele negra e usa barba.

Diante de algumas pesquisas que fizemos em torno disso, percebemos, a princípio, que o autor pode ter utilizado a estratégia da paródia, ao modificar algumas características “essencialistas”, e assim, determinar uma estética “global”.

Para melhor compreensão do uso do termo paródia, recorremos a Linda Hutcheon (1991), que nos diz ser impossível para o artista contemporâneo deixar de perceber os “discursos” que precedem tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que ele indica sua percepção deste fato inevitável. Aquilo que “já foi dito” precisa ser reconsiderado e somente pode ser reconsiderado de forma irônica.

Durante uma entrevista, o artista Jorge Augusto Cardoso relembra aspectos importantes sobre a obra:

Quando a gente estava discutindo o que acontecia em Boa Vista, (...) tinha pessoas que não estavam nem aí. É como aqui (se referindo ao frei), um poste, onde as pessoas estão danadas a discutir (...) tem um acontecimento, as pessoas passam e não querem nem saber o que tá acontecendo. Aí faz como este animalzinho, mijá e vai embora. A maior parte dos boavistenses não se atentavam para o que tava acontecendo. Só agora! Mas, porque aconteceu! Porque antes, eles não sabiam e nem procuravam saber. O tanto de gente que não queria saber está representado nesta figura. Ele urina como cachorro! (Entrevista concedida pelo Cardoso 07 de outubro de 2011 na Di Cardoso Galeria de arte).

⁴ Objeto que os homens judeus usam para cobrir a cabeça durante a oração.

Consideramos assim, que as personagens que ecoam no espaço imagético de Cardoso são constituídas em um jogo de enlaces, entre a composição visual e verbal, ou seja, a organização dos elementos simbólicos, e o poder discursivo inserido, neste caso, por meio da incidência da paródia, que consiste, paradoxalmente, no simultâneo ato de compor e decompor uma ideia – e o humor – que, na recorrência cômica ao passado, visita e, ao mesmo tempo, desinstala aquilo que é visitado. Neste momento, a tela passa a evidenciar um olhar crítico sobre o passado. E, assim, o pós-moderno surge neste espaço, reelaborando criticamente as identidades que tentam resistir às condições de mudanças.

Diante disso, podemos afirmar que mais uma vez o artista faz uso da ironia para abordar fatos importantes que marcaram e ecoam, até hoje, alguns momentos da sociedade roraimense. Desse modo, a presente obra comunica aspectos sociais situados em uma “realidade” - “um testemunho histórico”.

É algo que aconteceu no passado, mas, diferentemente de outros eventos históricos, continua a existir no presente, pode ser experienciado novamente (e infinitamente). Como um evento histórico sobrevivente, um objeto de arte é evidência primária de tempo e espaço e do artista que o criou. Assim, é sugerido que, através da interpretação deste objeto como uma proposição do passado, podemos aprender algo sobre a cultura e o indivíduo que o produziu. Este objeto de arte contém significados deliberadamente dados a ele pelo seu criador, como também possui significados que ultrapassam o controle do artista e de cada observador. São significados presentes na superfície do espaço pictórico, e que precisam ser pensados e decodificados a partir de um diálogo entre o objeto de arte e os outros diversos objetos, textos e discursos presentes naquele mesmo espaço e tempo (Prown, 1982: 19).

Além disso, ousamos afirmar que esta obra tem características do pós-modernismo, no qual o artista “de forma crítica, confronta o passado e o presente e vice-versa: Numa reação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, ele nos faz voltar a um passado repensado (...)” (Hutcheon, 1991: 63).

Em uma análise mais profunda, a tela “Premonição” surge impregnada de discurso do “local” ao “global” em um jogo de relação de poder entre “incluídos” e “excluídos”. Apresenta também uma linguagem visual irônica, pela qual, elementos configuram um cenário híbrido passível de mobilidade em relação ao que irá se estabelecer entre seus sujeitos e a materialidade identitária – um jogo de conexões com o desejo de marcar a diferença.

Esta análise foi fundamental para entendermos alguns aspectos da reorganização identitária roraimense, bem como determinadas rupturas de fronteiras, que antes pareciam marcações rígidas, constituídas por processos socioculturais modernos. Porém, a “fusão cultural” e identitária nas obras analisadas, já nos mostram um caminho de novas estruturas identitárias da sociedade roraimense. A quebra de fronteiras, que é visibilizada, sob

a ótica dos elementos simbólicos representados pela linguagem visual do artista, é desvendada e reorganizada por elementos “globais” em um contexto de hibridação.

Compreendemos por hibridação movimentos de re-contextualização gerados pelos processos de interculturalidade - deslocamento de grupos sociais que assumem novas formas.

Com isso, não temos a pretensão de estabelecer ou delimitar uma identidade roraimense, mas de compreender como as identidades apresentadas são afirmadas e articuladas nesse contexto de poder, e ainda entendê-las como um processo, transportando-as em um espaço instável entre fronteiras, e o uso da linguagem visual da obra de Cardoso privilegia a ambiguidade, a ironia, a indeterminação e o paradoxo.

Referências Bibliográficas

Canclini, Néstor García (2008). *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Canclini, Néstor García (2007). *A Globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras.

Canclini, Néstor García. (2001). “Narrar o multiculturalismo” En *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ.

Canclini, Néstor García. (1999). *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Hall, Stuart. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

Hall, Stuart. (1997). “A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo”. *Revista Educação e Realidade*. 22(2) 15-46. jul/dez.

Hall, Stuart. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

Hall, Stuart. (2009). “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. En SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes.

Hutcheon, L. (1991). *Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70.

Lazzarin, Luís Fernando. (2008). “Multiculturalismo e multiculturalidade: recorrências discursivas na educação musical”. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 19, 121-128.

Prown, Jules D. (1982). “Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method”. *Winterthur Portfolio*, 17, Spring, p. 1-19.

Woodward, Kathryn. (2009). “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. En: Silvia, Tomaz Tadeu da (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes.

El mendigo en Tununa Mercado. La compleja situación de desamparo en diferentes espacios físicos y simbólicos

Adriana Pifferetti
UNR

El escritor quiere escribir su mentira y escribe su verdad.

Ramón Gómez De La Serna

En el relato más objetivo, con mayores recursos realistas o miméticos de lo real circundante, o en el que se cree prestar la voz para que el prójimo pueda narrar, e incluso en el que recoge un testimonio y lo transcribe habrá una huella de origen. Estará en la disposición de las líneas del texto, en la manera de espaciar, en los silencios de la puntuación, en los blancos y hasta en los errores y las erratas. Sin contar con la materia misma narrada, que seguramente ha sufrido numerosos trastornos al salir de la memoria, de la invención o, para volver a decirlo: de las relaciones íntimas del sujeto y la palabra, siendo la palabra el Otro por antonomasia.

Tununa Mercado

Introducción

Nilda “Tununa” Mercado, es una reconocida escritora argentina. En este trabajo analizaremos su texto “Intemperie”, un relato en el que relata en primera persona el encuentro de la narradora (que lleva su propio nombre: “Tununa”) con un linyera o mendigo que dormía en la plaza frente a su casa. Ella lo miraba por la ventana, lo analizaba y se preguntaba quién sería ese hombre o por qué se encontraría viviendo en esa situación. Se trata de un texto agudo en reflexiones y descripciones, bien escrito, cuya lectura resulta sumamente interesante.

Lo primero que surge al elaborar esta Introducción es la aclaración de dos interrogantes que pueden devenir del propio título. 1) ¿Cómo el relato construye la figura del mendigo? 2) ¿Por qué le atribuimos el calificativo “compleja” a la situación de desamparo tanto física como simbólica?

En primera instancia el análisis recaerá sobre la elaboración y forma de presentar al mendigo. Para ello se atenderá a la conformación del texto “Intemperie”, en el que hábil pero paulatinamente una narradora/protagonista va contando en primera persona los sucesos y sensaciones que se desprenden de su encuentro con un linyera y mientras que esto sucede, el discurso va construyendo la figura social y física de ese sujeto.

Respecto de la segunda incógnita, cabe aclarar que el encuentro entre los personajes linyera/mujer narradora se produce en un espacio abierto, en donde los límites existentes son menos físicos que simbólicos o sociales. La construcción del relato que describe el encuentro entonces se hace por medio de complejos mecanismos de autorreferencia¹ por parte de la narradora, que se enfrenta con sus propias carencias a medida que comprueba las del linyera. Así se van conformando dos tipos de espacios cuyos límites a veces parecen desdibujarse: el físico que ocupa cada uno de los personajes y el simbólico que estaría relacionado con lo que los espacios “vitales” representan para ellos.

En suma desde un lugar intermedio entre las características del linyera que vive en una plaza y los aspectos particulares del encuentro de la narradora con éste, se va configurando un texto que denota la situación de desamparo sufrida por los protagonistas de la historia.

Biografía: aproximaciones a Tununa Mercado

A medida que pasaron las horas después del episodio, me fui dando cuenta de hasta qué punto era una intrusa, hasta qué grado una extraña en ese país [Argentina]...

Tununa Mercado además de una escritora talentosa es editora, traductora y periodista. Nació en 1939 en la ciudad de Córdoba. En 1958 comenzó a estudiar la carrera de Letras en la Universidad Nacional de Córdoba. Allí conocería a su futuro marido, Noé Jitrik, quien fue su profesor. Se casó con él en 1961, y tuvo dos hijos. En 1964 se mudó a Buenos Aires, abandonando la carrera cuando le faltaban sólo dos materias para terminarla. En 1966 ganó una mención en el concurso “Premio Casa de las Américas”, por su libro de 1 Autorreferencia, entendida como lo que la narradora aporta de su propia experiencia en la interacción con el otro.

cuentos *Celebrar a la mujer como la pascua*. A partir de entonces tuvo una gran carrera literaria y recibió innumerables premios por destacadas instituciones.

El mismo año que obtuvo la mención literaria, Noé Jitrik recibió una propuesta para trabajar en una universidad francesa, por lo que la familia se trasladó al este de ese país durante tres años. Mercado regresó a la Argentina en 1970, y un año después comenzó a trabajar como periodista en el diario *La Opinión*. En 1974, Jitrik viajó a México para dar clases durante seis meses. Ella y sus hijos tenían pensado reunirse con él en las vacaciones de verano. Sin embargo, debido a amenazas recibidas por la Triple A debieron adelantar el viaje. Luego de ello ya no regresarían al país hasta 1987. De esta manera Mercado se ve obligada a sufrir dos exilios producidos en épocas de dictadura, el primero en Francia por tres años y el segundo y más extenso en México durante trece años. Ambas situaciones serán experiencias de vida que podremos encontrar con frecuencia en su obra literaria, presentadas muchas veces de manera autorreferencial.

Una vida a la intemperie

En esos ciclos de minuto en minuto, que son de hora en hora de día en día para cualquier mortal, la posición del hombre de la plaza en el universo no podía ser, por lógica, igual a la de los demás.

El texto “**Intemperie**”, que es el que quiero analizar, pertenece a la novela *En estado de memoria* (publicada por primera vez en 1990), un texto difícil de ubicar en un género determinado, ya que oscila entre la autobiografía, la memoria, el testimonio y la ficción. Está constituido por un conjunto de dieciséis relatos autobiográficos y narra las experiencias de la autora durante y después de su exilio en Francia y en México.

En particular en “Intemperie” la narradora relata su vuelta del exilio a Buenos Aires, cuando ella está atravesando un momento difícil porque no logra reinsertarse ni en su casa ni en su ciudad. Le cuesta volver al país después de tantos años. Ese país que no la cobijó, sino que por el contrario la expulsó en momentos de dictadura. En ese estado de *no encontrarse* que sufre, comienza a interesarse por un mendigo que vive en una plaza a la intemperie, en situación de desamparo y expuesto a las inclemencias climáticas.

Así, el tema del encuentro con un desamparado es el tema/base que le sirve a Tununa Mercado para realizar su relato. Relato en el que se cuentan características y actitudes del mendigo en un discurso confeccionado a modo de diario íntimo, con fechas precisas unas veces y aproximadas, otras: “El 10 de febrero de 1988 estaba [El hombre de la plaza] (...) El 11 y el 12 y el 15 de febrero seguía allí...” (Mercado, 1998: 96) “Durante febrero y la primera quincena de marzo (...) el hombre ha de haber soportado la canícula del verano...” (100)

El linyera, que pronto descubriremos que se llama Andrés, se configura con rasgos sociales propios de la persona que lleva una vida a la intemperie: duerme en una plaza, durante el día se sienta en un banco de la misma, toma agua del bebedero municipal, guarda sus cosas y las de otros mendigos bajo el banco, sufre los cambios climáticos, etc.

Ahora bien, el discurso no se escribe en el momento en el que sucedieron los hechos, sino tiempo después

acudiendo a la memoria de la narradora, con la consiguiente relatividad que esto implica: **los acontecimientos se cuentan como la memoria los trae más allá de que hallan sucedido así en realidad**, una “grieta entre lo vivido y lo narrable”, dirá Avelar (2000: 284). El investigador Ilse hablará de una “escritura de la memoria” para referirse a estos relatos de Mercado. También concebida como “escritura íntima”, desde la cual Tununa Mercado realiza una narración íntima con la que se acerca a su pasado (Ilse: 6) y recupera sus experiencias de exilio “encapsuladas en algún lugar de la memoria” (Ilse: 9). **Entonces habría una mirada privada e íntima de la autora que recupera sus recuerdos.**

No obstante, además de la mirada como cierta percepción que un sujeto enunciador tiene de algo que ya pasó, podemos hablar de la mirada desde otra esfera: *la mirada como herramienta desde la cual un yo se confronta con otro que aparece en el campo de su visión y que aporta a quien mira una imagen*. Así en las inminencias acaecidas en torno al encuentro entre los protagonistas aparece un elemento fundamental que predomina y es el vínculo de unión de éstos mediante la mirada. El campo visual que le permite a la narradora Tununa interesarse por el hombre de la plaza es un elemento primordial por el que ella se va formando una imagen de aquél: “Me sentaba en un banco no muy distante, sostenía el marco de esa escena del hombre con frente amplia (...) Día a día he observado a este hombre durante todo febrero y parte de marzo...” (Mercado, 1998: 97)² Por medio de la mirada la narradora enmarcaba la acción del hombre de la plaza y, de hecho, relata que lo miraba hasta cuando dormía.

Siguiendo con esta línea de pensamiento, la narradora Tununa alude al encuentro como a una relación que ella *captura con la mirada*: dice no recordar exactamente “en qué fechas sucedían las instantáneas variantes en la vida a la intemperie del hombre de la plaza y establecer cuándo sucedieron cambios en su relación con la escena que él dramatizaba” (98). **Instantáneas**, como si de fotografías se tratasen las imágenes que ella recuerda. Fotografías en una dramatización en la que *el hombre de la plaza* es el centro de la escena. Esto nos muestra hasta qué punto la narración de los hechos, **recuerdo o realidad**, ubica al hombre objeto de interés en un plano escénico, podría decirse representado por el mendigo y observado por la mujer narradora.

El relato nos va informando (a los lectores) sobre ese hombre y el encuentro que indefectiblemente se producirá entre ellos, primero desde una perspectiva visual y luego físicamente. Sabemos desde la primera oración que el mendigo es un hombre: “Un hombre vive y duerme en una plaza...” (96), aunque todavía el texto no adelanta su nombre, sino que el discurso nos va llevando por el camino que la propia narradora hizo hasta conocer más detalles del mendigo. Asimismo no se esclarece quién narra, ni qué sexo tiene hasta la cuarta página en que el término “distráida” aclara que se trata de una mujer: “...haciéndome la distraída con algo ateniendo al perro...” (99)

² A partir de aquí se aclararán las citas de esta edición poniendo el número de página entre paréntesis.

Interés/estado de emergencia

“El interés por el hombre de la plaza me ponía, sin yo quererlo, en un estado de excepción o, por lo menos, de emergencia...”

Hemos analizado cómo el relato va construyendo la imagen del mendigo, no menos importante es destacar la articulación entre el interés de la narradora por éste y el tipo de comunicación que se dará entre los dos personajes en juego en el encuentro bidireccional.

La inquietud de la mujer por el mendigo y la vida que éste lleva se va complejizando progresivamente: “este hombre empezó a preocuparme” (96). La preocupación que ella siente ya no se trata simplemente de una interrogación sobre el linyera que vive en la plaza. Las incógnitas surgen en su mente como agujas que pulsan por saber: el porqué de su intemperie, “...el porqué de su circunstancia de escritor a la buena o bella estrella y poco a poco esa curiosidad comenzó a ser persecutoria...” (97)

Por otra parte dicho interés se vuelve obsesión y hasta desesperación cuando una mañana la narradora encuentra las cosas de Andrés pero no a éste y cree que ha abandonado la plaza, cuando en realidad él sólo ha salido a caminar, lo que la lleva a reflexionar:

El interés por el hombre de la plaza me ponía, sin yo quererlo, en un estado de excepción o, por lo menos, de emergencia; producía en mí una emoción literaria en el sentido más lato, la que se siente cuando en un texto uno tropieza con una revelación contundente acerca del ser, y esa revelación, erigida como un límite, ensancha la conciencia del desamparo y afina la percepción de la muerte, sobre el sentido de la muerte (103).

Ahora bien, ¿qué está indicando ese “interés” por el mendigo? La narradora expresa que sentía que la crudeza de su soledad se correspondía con la creciente y obsesiva preocupación por aquel hombre. Analicemos esto en mayor profundidad.

El encuentro entre ambos individuos ha generado diferentes análisis en los críticos literarios. Ilse sostendrá que hay una coincidencia entre el personaje narradora y la autora. Así, citando a Ferrero y recurriendo al recurso autobiográfico, sostiene que la incapacidad de pertenencia, esa “extranjería” que Tununa Mercado sufre en su propia tierra, explicaría su interés por personas marginales, antes las cuales ella siente una suerte de magnetismo que se transforma en una obsesión. Y más adelante enuncia “la protagonista considera a Andrés su igual: ella dice “es con la única persona que puedo identificarme...” (Ilse: 31). **Desde este punto de vista puede pensarse en una identificación de la narradora Tununa con Andrés**, ambos carentes de un hogar que los contenga, ambos expuestos a los designios de una inclemente ciudad, y de ahí el progresivo interés, casi obsesivo, que ella siente por aquel mendigo.

Astutti, por otra parte, expone que “Intemperie” pertenece a “un libro que dice el estado de extrañamiento que domina la sensación del regreso a Argentina, tras el largo exilio en México” (Astutti, 2005: 6) y alude al encuentro de la escritora con un ser en situación de desamparo de la siguiente manera:

Y hablo del rapto y enajenación, pero también de amor, para señalar la fugacidad del encuentro en que el artista está sin embargo “dedicado” a ese otro ser (con pasión, interés

y acaso crueldad, nunca con disponibilidad bienhechora; en la que el artista, por motivos inciertos, se desvive por él). Lejos de marcar un espacio común de identificación, ese rapto subraya la desproporcionada, la íntima extrañeza de esa relación (se sabe que en un rapto de amor si algo no hay es mutuo reconocimiento, o, dicho en términos más autorizados: alguien da lo que no tiene a uno que no es). (Astutti, 2005: 4)

Para Astutti el discurso **no estaría indicando una identificación de Tununa Mercado con Andrés**, “es imposible establecer un lazo entre la mujer caída o el hombre a la intemperie y el escritor. O si lo es se vuelve una alianza azarosa, a medias entendida y siempre al borde de la traición” (Astutti, 2005: 5). Así el relato referiría a un encuentro fugaz entre la narradora Tununa y Andrés que tendría los días contados desde el principio. En dicho encuentro la narradora construiría una falta de sí, al interesarse en el desamparado que duerme a la intemperie, ella sentiría su propio desamparo, no ya como identificación sino como resultado de su incomodidad al haber regresado a Argentina después del exilio.

Entonces dicho interés por el mendigo se profundiza con el tiempo y se acerca peligrosamente a la materia narrativa; es así como la narradora realizará su relato, a pesar de que ella se había propuesto no utilizar su historia como un “tema-llave” de escritura:

No fuera a ser tampoco que ahora encontrara el tema-llave, por otro lado tantas veces ganzúa para infinitas puertas narrativas; no quería por consiguiente, dejar que el hombre fuera tema, o tópico, y menos objeto (104).

Pese a este temor Tununa se convierte en narradora y ya no el hombre de la plaza pero sí el encuentro entre ellos en tema de escritura. Lo curioso es que la narradora relata sobre el hombre y a su vez el hombre escribe en un cuaderno. Habría un uso de la narración mediante la cual un hombre escribe sobre sus rodillas sentado en el banco de una plaza y una mujer escribe sobre este hombre escribiendo.

Comunicación: el desamparo de las palabras

Esa misma noche (...) poniendo en evidencia la miseria de la comunicación, el desamparo de las palabras dichas por él y por mí y la vacuidad del lazo que éstas instauraban, empezó a llover con fuerza...

Del encuentro entre el “personaje principal de la plaza” y la “transeúnte secundaria” (como la narradora se denomina así misma) sobreviene una dificultad en la comunicación. Y es que desde la primera vez que ellos entablan un diálogo queda en evidencia la miseria de la comunicación:

“Esa misma noche como para intensificar aún más el estremecimiento que me había producido hablar por primera vez con el hombre de la plaza, poniendo en evidencia la miseria de la comunicación, el desamparo de las palabras dichas por él y por mí y la vacuidad del lazo que éstas instauraban, empezó a llover con fuerza...” (105)

Las inclemencias climáticas acompañan persistentemente los acontecimientos que rondan el encuentro entre ambos personajes. La lluvia, el calor o los mosquitos evidencian las dificultades de vida a la intemperie, circunstancias a la que queda expuesto el linyera y que mortifican a la narradora. De ahí la connotación negativa que le atribuye al comienzo de la lluvia inmediatamente después de iniciada la comunicación con

aquel hombre, como si cada gota al caer le sugiriera que mientras ella reposa bajo techo él está al descubierto, que la aparente cercanía que tuvieron durante las pocas palabras que intercambiaron se desdibuja ante la diferencia de “circunstancia” que cada uno experimenta.

Con el tiempo la dificultad de la comunicación lejos de desaparecer perdura, la narradora Tununa siempre estaba a punto de preguntarle quién era o qué hacía, pero las palabras no llegaban a materializarse, en el momento de mantener con él una conversación, esta posibilidad se difuminaba en el aire. Sobre todo porque ella no quería importunarlo con preguntas que invadieran su espacio. ¿Por qué la comunicación con ese hombre de la plaza se tornaba incierta?

No encuentra de qué hablar con Andrés (¿qué iban a decirse si lo que él suelta no constituye ningún cuerpo narrativo, si la conversación descartaba el clima y si las “noticias” al otro no le interesaban; qué si las conversaciones sobre literatura, además de superficiales se resumían a dos o tres libros (...) qué, si el “interés” de la autora por saber cómo el otro sorteaba los lances meteorológicos se le volvía irrisorio? (Astutti, 2005: 8).

La diferencia de clase social, de cultura que ambos poseen termina creando un espacio, un vacío entre ellos que los lleva a no tener de qué hablar. O dicho en otros términos:

...como es la falta de una lengua común –una conversación– la razón por la que con el paso del tiempo su vínculo con el linyera Andrés se convierte en una intemperie que la deja fuera de la intemperie elegida por ese hombre que durante meses concentra su atención. (Kanzepolsky: 7)

El diálogo se corroe por la *diferencia de espacios* que ellos habitan. Uno y otro, se constituyen en dos ámbitos de desamparo (destierro/intemperie), aspecto que de alguna manera tienen en común. Sin embargo su diferencia histórico-social los termina alejando. Así a la hora de mantener un diálogo la comunicación se desmaterializa y poco a poco no les va quedando demasiado que decirse.

El acto de comunicación en este caso deviene en incomunicación. La posibilidad de comunicarse que ellos tienen se oscurece por la diferencia de clase (y del espacio que habitan). Así cuando llueve la narradora Tununa toma conciencia de la diferencia entre ellos, de que su relación de “amistad” sólo podía serlo en “apariencia”:

...cómo podía ser que hubiese mantenido una diálogo en apariencia normal con el hombre de la plaza y que todo siguiera como antes. Más bien tengo que aceptar, me dije, que ya nada puede seguir igual, que haber hablado con él y conocer su circunstancia me colocaba en una situación difícil, sin argumentos, porque si podía hablar con él en la intemperie no se veía muy bien que no pudiera hacerlo en la sala de mi casa, habiendo establecido de este modo jerarquías en mis relaciones, discriminando a los sujetos de mi atención (106).

Esta cita es crucial en el texto, ya que muestra un aspecto real de la *diferencia* que existe entre ellos. Esa diferencia de clase que hace que ella se permita dialogar, “un diálogo en apariencia normal”, con el linyera pero sepa que no puede traspasar ese límite de la plaza. No puede llevarlo caritativamente a su casa. Entonces

la comunicación se ve afectada y la narradora sabe que ya no podrá conversar con él y hacer como que nada pasara.

Pero la “misericordia de la comunicación” no solamente abarcaría a los dos personajes protagonistas de “Intemperie”, sino que se extendería también hacia otros sujetos que por distintas razones circundan la misma plaza. Frente a esta posibilidad la narradora se interroga haciendo un inteligente juego de palabras en relación a la movilidad del mendigo:

...pensaba también que los vecinos que se asoman a sus ventanas sobre Callao veían día a día los movimientos y la inmovilidades del hombre y que quizás se preguntaban sobre su suerte y le forjaban soluciones ilusorias, cada vez más ilusorias, teniendo en cuenta las limitaciones que tiene todo el mundo de comunicarse y el temor de quedar pegado al otro por el mero hecho de comunicarse (103).

Entonces decíamos que en el imaginario de la narradora “la misericordia de la comunicación” entraría nuevamente en escena y las personas que tal vez se sintieran tentadas a acercarse de alguna manera al linyera por compasión o para brindar cierto tipo de ayuda, no llegarían a concretar su intención por “el temor de quedar pegado al otro”. A ese otro que vive en una situación de desamparo, de un desamparo temido.

Al referirnos a estas cuestiones podemos establecer una relación con el artículo de Berguer “Un hombre desgredado” en el que un hombre pasea por la ciudad de París y se encuentra con el retrato de un desconocido, que había sido pintado por Géricault. Se conceptúa al hombre retratado como a un *hombre desgredado*, quien tenía “el cuello de la camisa torcido y unos ojos que no parecían protegidos por ningún ángel guardián” (Berguer, 2004: 185-186). Descripción que nos lleva a pensar en un *nuevo modo de desamparo*, en este caso el de la locura puesto que el retrato era de un interno del manicomio de la Salpêtrière. La pintura no fue aceptada en el momento de su creación porque, dirá Berguer: “nos pellizcaba con dos dedos”. Para el estudio que estamos siguiendo, me interesa mencionar la alusión del autor “al primer dedo” de dicho pellizco:

Hay muchas formas de locura que empiezan como una especie de teatro (...) Lo primero que ve uno en el escenario es un hombre o una mujer, solos, y a su lado —como un fantasma— lo inadecuado de todas sus explicaciones para explicar el dolor cotidiano. Entonces él o ella se acercan al fantasma y se enfrentan al terrible espacio existente entre las palabras dichas y lo que se supone que deberían decir. En realidad este espacio, este vacío, es el dolor propiamente dicho (Berguer, 2004: 186).

Así el hiato que existe entre las palabras que se dicen y las que se deberían decir, está denunciando de alguna manera el problema de la comunicación. Por eso en su momento el retrato del hombre desgredado fue rechazado, surge nuevamente la cuestión del miedo de quedar pegado al desamparo (intemperie/locura). El fantasma del desamparo asusta, incomoda, y frente a esto las palabras se vuelven vanas, “vacías”, y se termina mirando hacia otro lado.

Espacios físicos/espacio simbólico

Él está sentado siempre en su banco y si se levanta a veces (...) se sabe que esa distracción de caminar será transitoria. Él va a volver; no dejará su sitio.

La figura del mendigo y los hechos que en torno al encuentro que se da entre éste y la narradora se van narrando, quedan dentro de espacios bien delimitados. Cada uno de los personajes, “el hombre principal de la plaza” y “la transeúnte secundaria”, están signados por esos espacios.

La primera diferenciación de espacios que se puede inferir es la de los *espacios físicos*, representados por el lugar que habita cada uno y lo que ello implica. Así, la narradora Tununa vive en su casa, confortable, con balcón y terraza, mientras que el mendigo lo hace en una plaza a la intemperie y ocupa un “banco-centro-del-universo” (98).

Ella sale de su espacio, “la casa inconclusa del retorno” (Astutti 2005: 5), se acerca y se sienta en un banco cerca al banco que ocupaba el mendigo (“me sentaba en un banco no muy distante...” (97); con la excusa de pasear a su perro se sumerge en el espacio de ese hombre, objeto de su preocupación.

La diferencia del espacio físico que cada uno ocupa se hace sentir en la conciencia de la narradora, quien nota la desprotección que vivir en una plaza implica. Cuenta que nunca le pareció normal verlo por las mañanas cuando se despertaba en aquel lugar o que se cubriera con un plástico durante las tempestades, en las que ella se refugiaba en su casa, bajo un techo mientras que él se protegía de la lluvia tan sólo con su cuerpo. **Palpable es entonces el contraste que coexiste entre ambos: una en su casa bajo techo, el otro en la plaza bajo la lluvia. Una mirando desde un lugar seguro, el otro, desde la intemperie, mientras es observado.**

No obstante estos espacios físicos, y a pesar de la diferencia bien notoria de hábitat, existe un *espacio simbólico* en el que ambos se encuentran: **el desamparo**. A ellos lo une, “o los equipara”, una situación de desprotección, con la que Andrés parece estar más preparado para lidiar.

Ambos viven en intemperie: “no sabía cuál era mi intemperie y no podía saber por lo tanto cuál era la suya” (103). No obstante, el *desamparo* de la narradora Tununa es una consecuencia de la vuelta del destierro a un país propio pero que se percibe en muchos aspectos como ajeno, en cambio el *desamparo* del hombre de la plaza se plantea como una decisión personal de éste: “«La circunstancia en la que me encuentro», de ese modo describió su situación, dejando suponer que era transitoria” (105).

Habría entonces un punto de encuentro entre ambos, producido en la sensación de desamparo que los dos están viviendo: *desamparo que proviene del destierro* la una, *desamparo que proviene de la intemperie*, el otro. *A priori* parece peligroso aventurarnos a la consideración de una identificación de la narradora Tununa con el mendigo Andrés, puesto que el hecho de que el linyera haya quedado fuera del sistema y la escritora a su vez quedara también fuera de su país, no es lo mismo. Pero por otro lado puede pensarse que ambos han sido despojados de sus raíces por un estado que lejos de contenerlos los ha expulsado con acritud de su seno. Desde este punto de vista puede pensarse que ambos están solos y marginados de la sociedad (“pensaba, a

mediados de febrero, no sin pesar, que la crudeza de mi soledad se correspondía con mi creciente y obsesiva preocupación por este hombre” (100)), aunque paradójicamente una multitud de gente los rodea: “los que todos los días atraviesan la plaza” (102).

Las repeticiones de la anécdota

El tema del desamparo vuelve a aparecer en otros textos de Tununa Mercado, se repite

...como si la letra impresa nunca fuera suficiente para cerrar un motivo o acallar una pregunta, éste insiste y cada nuevo texto que vuelve a rondarlo lo desvía, lo complica, o lo asecha desde otro flanco (Astutti 2005: 6).

Desde este punto de vista Adriana Kanzepolsky sostiene:

Tener una casa o carecer de ella, en consecuencia, estar a merced de la intemperie y de los peligros que allí asechan son estados que se repiten obsesivamente de un texto a otro en estas memorias... (Kanzepolsky: 1)

Y en este sentido también el encuentro de la narradora Tununa con Andrés es un hecho, una anécdota recurrente en los relatos de Tununa Mercado. La primera vez que Tununa habla de este encuentro es en “Intemperie”, pero luego, vuelve a mencionarlo en *Ruedas de cartón* (de 2003) y reaparece en *Yo no tengo puerta, dijo* (de 2004).

En *Ruedas de cartón*, la autora retoma el tema del mendigo Andrés, cuenta que vuelve a encontrárselo bajo un árbol junto a la entrada de la Facultad de Ingeniería. No lo había visto desde hacía diez años cuando él dejara la plaza, *el espacio testigo* del encuentro que ellos tuvieron. Ahora también se encuentran en un espacio abierto: Andrés sigue viviendo en la calle. Lo curioso es que el mendigo tiene en esta oportunidad un tablero de ajedrez sobre un cajón y está esperando a un estudiante para “jugar unas partidas”. Enmarcado en la contrastante imagen de lo culto (el tablero de ajedrez) con la rusticidad del cajón, notamos cómo aparece una vez más Andrés relacionado con situaciones eruditas que poco tendrían que ver con un linyera: escribe en un cuaderno, juega a la ajedrez con un estudiante universitario (en la puerta de la Facultad de Ingeniería) y más adelante veremos que también ha fabricado, cual artista, sus propios anteojos: “Un objeto Duchamp que debería estar en un museo de arte (Mercado, 2003: 96).

A continuación la narradora expresa la respuesta del mendigo a su preocupación, la inmutable certeza de estar contento con su modo de vida, con su intemperie: “Me dijo que estaba muy bien. Quédese tranquila, tengo todo lo que necesito” (Mercado, 2003: 96). Como si Andrés se regocijara en la determinación que él mismo había elegido sobre la vida que llevaba.

Después de este encuentro es la narradora Tununa quien acaba aliviada:

Debo decir, sin exagerar, que seguí mi camino con el corazón ancho: Andrés había

sobrevivido, se mantenía en su decisión de intemperie y, además me había dado su bendición (Mercado, 2003: 97).

Una vez más Andrés parece mejor posicionado ante la vida que la narradora, es él quien le da la bendición a ella y la tranquiliza mostrándole su conformidad con la vida a la intemperie. Esto nos conduce a pensar en un párrafo de “Intemperie” en el que la narradora establece las posiciones de desamparo de cada uno:

Sentados una junto al otro en su banco, yo sabía que alguien, los paseantes, la gente, cualquier observador, nos miraba estar allí, hablando, midiendo la desproporción de un encuentro semejante: una mujer, un perro, un hombre principal de esa plaza por jerarquía de desamparo; primero yo, la mujer, después el perro y después el hombre (111).

Entonces en cierto punto podría considerarse que ella, que tanto se preocupa por las carencias que pueda sufrir Andrés, es quien finalmente se halla más desprotegida, más desamparada en la época en la que empieza a interesarse por ese hombre de plaza.

Este nuevo encuentro con el mendigo termina igual que el anterior: un día Andrés desaparece del lugar en el que la narradora lo veía y ya ésta no lo volverá a ver hasta mucho tiempo después.

En *Yo no tengo puerta, dijo*, la narradora vuelve a hablar de Andrés y a contar sobre el trato que mantuvo con éste en un nuevo encuentro: “En la entrada de la escuela Rodríguez Peña, a oscuras, estaba Andrés. Supe que aparezco en un libro suyo, me dijo” (Mercado, 2004: 3). Ella le reclama que él la había eludido todas las veces que se cruzaron: “Así es, estaba esperando encontrarlo para dárselo. Y de pronto surgió mi reclamo: No pude decírselo porque usted me ha eludido todas las veces que me lo crucé. Creía que estaba disgustado conmigo” (Mercado, 2004: 3). A lo que él le responde: “Usted tiene que entender: yo no tengo puerta” (Mercado, 2004: 3).

Aquí, aparece nuevamente la cuestión de los espacios, Andrés inocentemente, **o quizás no tanto**, le indica a la narradora Tununa que en el espacio abierto en el que vive no tiene cómo mantener su privacidad si no es evitándola. Al respecto Tununa Mercado reflexiona: “Nadie con más intimidad que el que puede contenerla en su propio cuerpo” (Mercado, 2004: 3).

Conclusiones

Finalmente, si consideramos que el encuentro con Andrés, el mendigo se da en el período en que Tununa está sufriendo el desarraigo de su tierra, podemos pensar que la narradora al escribir sobre el encuentro está construyendo una falta de sí, hablando sobre el desamparo que ella siente y que al ver la vida que lleva Andrés se pone en evidencia. Y este es un tema que aparece en los dieciséis relatos de *En estado de memoria*. El desamparo de quedar a la intemperie, de sentirse extranjero en otros países, pero también en su propia tierra. En el caso del texto “Intemperie” existe una relación que vincula a dos seres carentes de las condiciones básicas para sentirse como pertenecientes a un *hogar*.

El encuentro entre ellos está a su vez resaltando una situación histórica en la que conviven diferentes sujetos inmersos en una sociedad, que por un lado tiene una estructura económica que genera mendicidad y marginalidad, y por otra parte, recibe la vuelta de personas expatriadas que deben reinsertarse en una tierra de la que fueron expulsadas. Así el relato, está hablando de una historia común a gran parte de la sociedad. O en términos de Ilse: “*En estado de memoria* busca reponer una experiencia, dar un sentido al dolor, trazar zonas de solidaridad y alianza a través de volver inteligibles experiencias padecidas por una comunidad” (Ilse: 39).

Referencias Bibliográficas

Astutti, Adriana (2005): "Intimidad y desamparo: Tununa Mercado". Boletín/ 12. Pp 88-99. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. UNR. Rosario, diciembre 2005. En

<http://www.celarg.org/boletines/articulos.php?idb=16>

Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial el trabajo del duelo*. Santiago de Chile, Cuarto propio.

Berger, Jhon (2004). *El tamaño de una bolsa*. Madrid, Taurus.

Logie, Ilse. *La escritura íntima de Tununa Mercado: marcas de la memoria en En estado de memoria y La madriguera*. En la web.

http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/457/885/RUG01-001457885_2011_0001_AC.pdf

Kanzepolsky, Adriana: “Al ralente” (mimeo) Sobre Tununa Mercado

Kanzepolsky, Adriana: “El fondo de la lengua” (mimeo). Sobre Tununa Mercado

Kanzepolsky, Adriana: “El sabor melancólico” (mimeo) Sobre Tununa Mercado *Mercado, Tununa*

Mercado, Tununa (1998): “Intemperie”, en *En estado de memoria*. Córdoba, Alción.

----- (2003) “Ruedas de cartón”, en *Narrar después*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

----- (2004) “Yo no tengo puerta, dijo” (mimeo).

La galera de los escritores de Sonia Contardi: Un estudio de la crónica decimonónica

Valeria Read

UNR

Decidí llamar a esta ponencia “Un estudio de la crónica decimonónica” porque luego de la lectura de *La Galera de los escritores*, la sensación que provoca en el lector, o por lo menos la sensación que provocó en mí, es la satisfacción de haber leído un trabajo en el cual hay años de estudio, dedicación y esfuerzo. En el libro, Sonia Contardi, presenta hipótesis precisas y contundentes que son desarrolladas con perfecta claridad.

En este recorrido crítico-literario, la autora se propone explotar los cimientos de la tradición moderna; y va a surgir una pregunta: cuál era el espacio de la literatura hacia 1887, a lo que la autora responde que el espacio de la literatura era esencialmente el lugar de la mezcla: crónicas, poemas, cuentos, novelas por entregas, es decir, Contardi, para llegar a los cimientos de la tradición moderna va a leer la poesía, pero también va a destacar el papel primordial de la prosa poética que tuvo lugar en diarios y revistas literarias en la última década del siglo XIX.

El proceder metodológico de Contardi es consecuente con la forma de trabajo que ha sabido sostener y que le ha dado una marca distintiva. En otras palabras, para saber de literatura hay que leer poesía, hay que leer narrativa, es decir, la crítica literaria emana de la fuente y no a la inversa.

Es en estas crónicas “como ensayos” que Contardi advierte los lineamientos de la modernidad estética, el lugar donde se fundamenta un lenguaje poético y donde surge un pensamiento basado en la creencia de la virtud musical de la palabra.

La autora ve en la prensa un lugar fundamental del incipiente sistema literario en construcción en el cual se configuran, a través de un proceso de selección interno, el canon de la tradición modernista, funcionando al mismo tiempo como una correa de transmisión invaluable de una lengua superlativamente rica.

El libro muestra claramente que estas crónicas no solo ensayan, como bien afirma Julio Ramos, la palabra modernista sino que también conforman, como bien logra dilucidarlo la autora, un sistema crítico que abre las puertas a un nomadismo intelectual en la medida en que allí vemos una “poesía crítica” que enjuicia las obras de sus contemporáneos, que discute públicamente el valor de los nuevos desordenes sintácticos, las figuras del lenguaje, los ritmos irregulares y estimula a una audiencia para hacerla capaz de leer sensiblemente. Es en la crónica, sostiene Sonia Contardi, donde se expone “el reino interior” de un incipiente sistema literario.

Metodología

Sonia Contardi lleva a cabo una exhaustiva investigación en la que revisa censos de la época. Es así como nos enteramos de que hacia 1887 eran solo cinco los periódicos que se dedicaban a lo literario. Ello fue crucial en el escenario de la época ya que expresaron un gesto descontaminante al proponer un “cuarto

propio” para la literatura.

Partiendo de este lugar germinal de la prensa, nuestra autora, se propone estudiar tres publicaciones porteñas con el fin de revelar la implicancia que ellas tuvieron en la gesta de este sistema literario:

1) *La revista de América*

Constituyó el primer espacio del modernismo en América Latina, sostiene Contardi. Se trató de una publicación quincenal dirigida en el año 1894 por Jaime Freire y Rubén Darío. Esta publicación fue interrumpida luego de su tercer número por falta de suscriptores.

La revista de América ya desde su primera editorial, se aventura como una revista crítica que ofrece un concentrado de complejos materiales ideológicos y estéticos del Modernismo.

Aquí, con agudeza crítica Contardi sostiene que Darío ensaya crónicas en las que se pone de manifiesto sus preferencias estéticas y busca gestar a un lector que goce de las nuevas formas poéticas al tiempo que provoca un escándalo con su ideología estética a contramano de la generación del '80. El escritor nicaragüense se dirige a un lector culto que lee *La Nación*, al millar de personas que compra *La Biblioteca* y a todos los que acentúan su mirada hacia afuera a través de un puerto recién inaugurado.

En esta revista, las crónicas y los ensayos son mostrados como una operación de reflexión pura de la poesía, cuyo objetivo principal fue sumergirse en un mundo enigmático para encontrar “lo nuevo”.

2) *La Biblioteca*

Esta segunda revista analizada es *La Biblioteca* de Paul Groussac que tuvo lugar durante los años 1896 y 1898. Esta publicación mensual estaba abierta a los recién llegados y sus crónicas fueron el escenario de los poetas y de los escritores de Buenos Aires ante la ausencia de instituciones específicas.

La autora lee en *La Biblioteca* al hombre de pensamiento que fue Groussac, heredero de la inflexión sobria y rigurosa del '80 pero también como un engranaje fundamental entre dos épocas. Esta función de engranaje entre la generación del '80 y el Modernismo, que tuvo *La Biblioteca* y que nuestra autora le otorga también a Paul Groussac queda perfectamente plasmada en las páginas del primer número de la revista que son transitadas al mismo tiempo por Darío con “El coloquio de los centauros” y por Miguel Cané y su nota “Nuevos Rumbos Humanos”.

Así, en el transcurso de los dos años que dura la publicación se puede ver cómo varía el tratamiento que Groussac va a tener para con Rubén Darío y el Modernismo. Si bien en los inicios de la revista Groussac sostiene que Darío es miope porque confunde lo bueno y lo malo de las letras parisinas y hace un mal poético al campo literario argentino al fundir en una misma obra a poetas altos con poetas que son nimios; con el correr del tiempo Groussac termina por aceptar el discurso modernista e incluso éste se instala en *La Biblioteca*.

De esta manera, Contardi arriba a la conclusión de que nuestra tradición literaria se forma con un extranjero –Lugones– que enjuicia a otro recién llegado –Darío– y que ambos van a ser los protagonistas del proceso de construcción de una literatura americana autónoma.

3) *La Montaña*

Esta es la última revista en la que se detiene la autora. Publicación dirigida por Leopoldo Lugones y José Ingenieros, cuyas páginas exhiben una alianza entre tendencias social-anarquizantes y el Modernismo.

Los misterios del arte moderno y antiburgués conviven en armonía en *La Montaña*. Este periódico, al

margen de la cultura letrada, pretende ocupar una zona de litigio y disputa intelectual con un periódico como *La Nación* que es considerado por Lugones el punto cardinal de la ciudad liberal y que cobija escrituras nefastas.

En *La montaña*, Lugones e Ingenieros hacen un estudio sobre el pasado para poder analizar sus acciones en el presente y el porvenir.

Contardi va a leer en las crónicas de Lugones, en particular, y en la revista *La Montaña*, en general, la capacidad formadora que tuvieron estos discursos para con las experimentaciones poéticas de los modernistas.

Sonia Contardi después de este puntilloso y cuidadoso recorrido crítico-literario llega a las conclusiones de que las crónicas literarias de los poetas modernistas exhibieron el tejido de una tesis magistral de experiencias individuales y colectivas que fusionaron ejemplos ajenos y los adaptaron a las especificidades de la creación en una modernidad excéntrica.

Como pudimos ver, el análisis de estas tres publicaciones: *La Revista de América*, *La Biblioteca* y *La Montaña* además del estudio de las publicaciones en *La Nación* y otras crónicas dispersas le permiten a Contardi demostrar una hipótesis contundente e inaugural:

la crónica es una lectura fuerte de la modernidad estética que operó en cierta manera como una figura axial de los hechos literarios y configuró el centro del primer sistema crítico literario de la literatura modernista en América Latina. Esta prosa permitió abrir las puertas del Ateneo al mundo.

Así, nuestra autora, a través de una investigación exhaustiva de archivos, datos censales y análisis literario muestra de un modo rotundo el papel primordial que tuvo esta prosa poética para la formación crítica de la literatura latinoamericana.

Referencias bibliográficas

Contardi, Sonia. (2010). *La Galera de los escritores: Rubén Darío y Lugones en los diarios y revistas de Buenos Aires 1893-1900*. Rosario. Ed. U.N.R.

Ramos, Julio. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, FCE.

Jamil Almansur Haddad: dentro y fuera del canon poético

Christina Stephano de Queiroz
Universidade de São Paulo

La imagen de un péndulo que oscila entre dos polos es utilizada por críticos como Tristão de Athayde¹ y Sérgio Milliet² para describir los cambios de rumbos de la poesía producida en Brasil entre los años 1922 y 1950. La imagen sugiere que, en uno de los lados, están los ideales del movimiento modernista y, en el otro extremo, se sitúa la *Geração* de 1945, mientras la década de 1930 es caracterizada por un aspecto de transición.

En uno de los eventos más importantes en la historia de la literatura brasileña, la Semana de Arte Moderna fue realizada en São Paulo, en 1922, por poetas, escritores y artistas como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Victor Brecheret y Menotti Del Pichia. El acontecimiento puso en marcha oficialmente el Modernismo en Brasil, que defendía el rompimiento con las líricas románticas y realista de los movimientos anteriores e integró la literatura nacional en las vanguardias euroamericanas. Como principales características que balizan la producción de la etapa, los críticos señalan el carácter de libertad y el objetivismo del lenguaje, además del empeño para construir una noción de identidad brasileña aprovechando de forma antropofágica las conquistas estéticas en marcha en Europa.

Importante enfatizar que, en las letras portuguesas, *Modernismo* designa el movimiento artístico que empezó después de la Primera Guerra Mundial, en 1918, y nació en reacción a los ideales parnasianos. Ya en las literaturas españolas e hispanoamericanas, *Modernismo* es el movimiento que surgió en las últimas décadas del siglo XIX, en América Latina, y posteriormente llegó a España. En este caso, hubo la unión de tendencias simbolistas y parnasianas, realistas e idealistas, intimistas y místicas, provincianas y cosmopolitas³.

Ya los versos hechos bajo los ideales de la *Geração* de 45 son caracterizados por la vuelta a un cierto tipo de formalismo y motivaciones existenciales. Y, para explicar los aspectos de la escuela, voy a recurrir a comparaciones de los críticos en relación a las ideas de los artistas del movimiento modernista.

¿Neo-modernismo o anti-modernismo?

Estudiosos como Athayde e Milliet están de acuerdo con la idea de que la primera etapa moderna de la poesía brasileña prevaleció entre los años 1922 y 1930, cuando los artistas buscaban revoluciones estéticas para liberarse de los modelos del clasicismo⁴. Ya a partir de 1930, los poetas querían superar las formulas creadas en la etapa anterior y el periodo es marcado por un carácter de transición, que se consolida con el establecimiento de los ideales de la *Geração* de 45, o Neo-modernismo, conforme la denominación de Athayde. Para el crítico, hay una acción de continuidad entre las etapas poéticas. Sin embargo, si comparado al Modernismo, el Neo-modernismo es un movimiento más global que personal, más anónimo que carismático,

1 Lima, Alceu Amoroso [1959] pg. 114;

2 Milliet, Sérgio [1952] pg. 7;

3 Sodré, Nelson Werneck [1982] pg. 580;

4 Lima, Alceu Amoroso [1959] pg. 120;

más indefinido que consciente, además de defender valores “*eternos*” y no “*modernos*”, de forma que el “*centro de gravedad (da la poesía) cambia del tiempo para la naturaleza*” (Lima, 1959: 120) ⁵.

En línea con las ideas de Athayde, Afrânio Coutinho ⁶ también observa una continuidad en la *Geração* de 45, en comparación al movimiento anterior. Para el crítico, ese grupo de poetas reaccionó contra el uso del verso libre, buscando las raíces del oficio de poeta y de la retórica del verso. Sin embargo, por incorporar nuevos significados y contenidos, no pueden ser llamados de pasadistas o parnasianos, conforme opinan críticos como Nelson Werneck Sodré. Este último piensa que no se puede atribuir un carácter de continuidad a la *Geração* de 45, ya que ella marcó el comienzo de una “*reacción formalista*” en la poesía brasileña. Sodré argumenta que, como el Modernismo defendía un rompimiento con los valores del clasicismo, el periodo que vino después de 1945 se constituyó como un *anti-modernismo*, pues presentaba deseos de vuelta a la orden y a la estética parnasiana. “*El anti-modernismo tenía carácter reaccionario, pues significó la vuelta a las formas pasadistas e improductivas del Parnasianismo*” (Sodré, 1982: 580) ⁷. Sodré destaca, además, que el periodo es caracterizado por una falta de compromiso político y social por parte de los poetas y, para reforzar su argumento, cita una entrevista de Mário de Andrade, uno de los escritores e intelectuales más importantes en la historia de Brasil, en la cual él defiende el carácter político de toda obra de arte, visión contra la cual “*operaría la reacción anti-histórica, cientificista y formalista que surgió en las letras después de 1945*” (Sodré, 1982: 587). Además de la ausencia de compromiso, Sodré señala una poesía hermética, de motivaciones interiores y existenciales, como típica de los poetas de la *Geração* de 45, en oposición a la poesía social y basada en la realidad hecha durante lo que él considera la etapa modernista.

Si por un lado las décadas de 1920 y 1940 formularon ideales literarios fácilmente identificados y clasificados por los críticos citados, los años 1930 cargaron un aspecto de cambio, conforme dicho brevemente antes. Para Ivan Junqueira, a pesar del carácter de transición, en líneas generales, la poesía escrita durante la década de 1930 presenta distensión del lenguaje y del ritmo, como legado de las ideas transgresoras de la Semana de Arte Moderna. Sin embargo, deja de lado el uso de recursos teóricos y retóricos del movimiento, entre ellos los sabotajes gramaticales y el regreso caótico al primitivismo, pasando a priorizar preocupaciones político-sociales, cuestionamientos metafísicos y religiosos y reflexiones filosóficas. Además, los poetas de la década recuperan la vertiente lírica rechazada por los modernistas, en nombre de una estética de ruptura y de agresión contra el lenguaje discursivo de los movimientos anteriores.

Teniendo en cuenta el panorama descrito, el objetivo de este artículo es enseñar la lectura que los críticos hacen del trabajo de Jamil Almansur Haddad que, además de insertarse en el ámbito de las contradicciones comunes a otros artistas de su tiempo – por haber estrenado en la poesía durante la etapa de transición de la década de 1930 – también presenta características paradójales propias de su personalidad poética. Así, bajo la mirada de los críticos, explicaré los motivos por los cuales Haddad no puede pertenecer a la generación de poetas modernistas y tampoco al grupo de 45, transitando entre uno y otro universo. Este artículo es solamente parte de un estudio más grande que también incluirá, entre otros temas, un análisis de los paralelos que la obra de Haddad establece con la tradición literaria de sus ancestrales árabes y con los movimientos artísticos brasileños posteriores a la década de 1960.

⁵ La traducción del portugués es mía;

⁶ Coutinho, Afrânio [2004-2008] pg. 203;

⁷ La traducción del portugués es mía;

Un bardo solitario

Hijo de Sada Khouri Haddad, escritora libanesa que, a finales del siglo XIX, inmigró a Brasil para crear un periódico feminista a la conservadora comunidad árabe de São Paulo, el poeta, psiquiatra y crítico literario Jamil Almansur Haddad (1914-1988) parece condicionar, desde su primera obra, un ideal poético particular, que dificulta su clasificación conforme las etapas históricas de la moderna poesía brasileña.

Graduado en medicina en 1938, Haddad escribió diez libros de poesía, hizo más de 30 traducciones de autores del francés, árabe e inglés para el portugués, elaboró 20 antologías, además de estudios críticos, con énfasis en los que analizan el lado perverso de los poetas románticos brasileños. Fue el primero a traducir Flores del Mal, de Charles Baudelaire, integralmente al portugués, además de ser uno de los responsables por introducir las obras de Marqués de Sade en Brasil, durante la década de 1960. Por la censura impuesta por el régimen militar vigente en la época en el país, su último libro de poesías fue publicado inicialmente en francés – *Avis aux navigateurs* - en 1977, recibiendo elogios de escritores y críticos con la reputación de Tahar Ben Jelloum. Colaborador de periódicos y revistas, entre ellos el *Pasquim*, *Diario de Noticias*, *Folha Manhã*, *O Estado de São Paulo* e *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, fue profesor titular de Literatura Brasileña en la Universidad de São Paulo (USP), dio clases en la Facultad de Filosofía de Rio Preto y en centros universitarios de Beirut (en Líbano) y Damasco (en Siria). Con mitad de la obra poética publicada entre 1935 y 1951, participó activamente de las discusiones sobre los nuevos ideales literarios que se formularon para discutir el legado de la Semana de Arte Moderna de 1922.

En el ámbito de esas discusiones, Haddad publicó los siguientes trabajos: *Alkamar; a minha amante* (1935), su primer libro de poesías que, por la fecha de publicación, se acerca más a los autores de la Semana de Arte Moderna. Sin embargo, cuando salió a la luz, la obra, que mezcla un imaginario orientalista a una estética parnasiana, fue llamada, a la vez, de pasadista e inmoral. Con *Orações Negras* (1937), premiado por la Academia Brasileña de Letras (ABL), el poeta pasa a valerse de la libertad moderna y a insinuar preocupaciones sociales y políticas. El libro *Poemas - Orações Roxas – Novas Orações Negras – Orações Vermelhas* (1944), combina temas intimistas y existenciales a otros de motivación social. Contiene, por ejemplo, versos que reflejan las miserias inherentes a su oficio de médico y otros en los cuales aborda una concepción según la cual el poeta presenta una misión heroica y elevada en el mundo, además de poemas que remeten a un imaginario oriental pervertido. *Primavera na Flandres* (1948) dialoga con la imagen de Europa devastada por la Segunda Guerra Mundial, mientras *A Lua do Remorso* (1951) fue considerado un libro surrealista por el propio autor:

*El libro contiene poemas líricos, pero con la descubierta del Surrealismo. Hay una preocupación en crear una realidad nueva, en la cual el poeta pasa a comportarse como el psiquiatra de guardia, que se sienta para hacer diagnósticos. El poeta pasa, de esa manera, a comportarse como un dios: la cosa será lo que él quiere. Cuando la poesía huye de la realidad prosaica y cotidiana y divaga en pleno delirio, aparenta la locura. Eso dentro de un esquema de manipulación de la realidad, con el cual se intenta atingir más profundamente la verdad esencial*⁸.

Teniendo en cuenta criterios cronológicos, tres de los cinco libros citados anteriormente estarían inseridos en los ideales de la *Geração* de 45. Además, es necesario citar la proximidad del poeta a los órganos que representaban y reunían los principales exponentes de la escuela, entre ellos la *Revista Brasileira de Poesia*, en la cual publicó algunos poemas. Haddad hizo parte del Consejo Consultivo del periódico desde

⁸ Entrevista al periodista Aramis Villarch, en 1984. La traducción del portugués es mía;

el primer número, publicado en diciembre de 1947, hasta al menos abril de 1956. Además, en 1954, fue presidente del *Clube de Poesia*, creado en 1948 durante el Primer Congreso Brasileño de Poesía, en São Paulo, y que actuaba como porta-voz de los ideales de la generación. Sin embargo, a pesar de los hechos relatados lo aproximarían más de la *Geração* de 45 que de los modernistas de 1922, Haddad no es incluido en las principales antologías sobre la escena poética de la escuela. Una de ellas es la *Antologia Poética da Geração* de 45, de Milton Godoy de Campos ⁹, que reúne el trabajo de más de 50 poetas. En la introducción, el crítico explica que solamente incorporó autores que publicaron a partir de 1944, por considerar que los anteriores estaban presos al clima de la poesía de 1922, característica que, en una primera mirada, no puede ser aplicada a las primeras obras de Haddad, si nos acordamos que *Alkamar; a minha amante* fue considerada pasadista. Como dirección general, Campos destaca que hay un hermetismo poético presente en toda *Geração* de 45, característica que ha sido abandonada de manera gradual, dando espacio a la poesía de carácter social. Además, el crítico señala la sobrevivencia del Surrealismo en el proceso creativo de los poetas de la escuela, principalmente cuando hacen la unión inesperada de frases y el uso de palabras absurdas, siempre cargadas de fuerza lírica y capaz de transmitir con más veracidad un lenguaje mágico¹⁰.

De carácter más amplio, otra obra que desvincula Haddad de la *Geração* de 45 es la *Antologia da Moderna Poesia Brasileira*, de Carlos Burlamaqui Kopke, que contiene la producción de artistas entre los años 1922 e 1947. En la introducción, el autor explica que hizo el libro como resultado de un debate nacional y busca “traducir la evolución de la poesía brasileira durante los 25 años que se siguieron al movimiento modernista de 22” (Kopke, 1943: 33) ¹¹. Haddad está incluido entre los poetas posmodernistas que estrenaron entre 1930 y 1944, al lado de otros como Odorico Tavares, Henriqueta Lisboa y Alphonsus de Guimarães Filho. Kopke lo sitúa, así, en un momento de transición en la historia poética brasileña, cuando los ideales de la *Geração* de 45 aún estaban en proceso de consolidación.

En una antología de poetas en actividad durante los años 1930, Ivan Junqueira reconoce características comunes en diferentes autores que estrenaron o consolidaron su producción en el periodo, entre ellos Carlos Drummond de Andrade y Cecília Meireles. Y, a pesar de incluir algunos poemas de Haddad, el crítico enfatiza que el autor caminó “totalmente a la deriva” de las tendencias de la década y presenta dificultades para ser clasificado, debido a características paradójales como el uso de la libertad expresiva moderna, aliada a un imaginario romántico y naturalista¹². En la edición de febrero de 1949 de la *Revista Brasileira de Poesia*, en la cual están publicadas cuatro poesías de Haddad, Domingos de Carvalho da Silva hace una breve descripción del perfil del poeta, diciendo que, por la generación a que pertenece, podría ser inserido entre los autores de la *Geração* de 45. Sin embargo, las características de su poesía lo sitúan en una fase de transición entre los últimos representantes de la generación de 30 y los primeros de la generación de 45 ¹³. Silva destaca, aún, que Haddad jamás fue poeta de escuela, desde el punto de vista formal, y busca instaurar el imperio de un apasionado lirismo, oponiéndose al objetivismo característico de la generación de 1922.

⁹ Campos Godoy, Milton de [1966] pg. 10;

¹⁰ Campos Godoy, Milton de [1966] pg. 15;

¹¹ La traducción del portugués es mía;

¹² Junqueira, Ivan [2008] pg. 17;

¹³ Sobre las motivaciones internas y externas de los poetas, José Paulo Netto opina que, hasta finales de 1968, entre los intelectuales brasileños predominaba la concepción de que la literatura, con la exploración de un imaginario basado en el cotidiano, debería incentivar la crítica social, mientras más tarde pasó a prevalecer la idea de que la literalidad se justifica por sí misma. Basado en este análisis, Netto afirma que la etapa poética marcada por una cultura de transición empezó en los años 1950 y no después de 1930;

Temperamento tumultuoso

La distancia que la poesía de Haddad toma de la limpidez de expresión y del apuro formal típico de los autores principales de 45 puede ser un camino para explicar la ausencia del autor en las antologías mencionadas. Sérgio Milliet ¹⁴, en una crónica de 1943, afirma que el poeta reinventa los vicios estéticos del pasado, al unificar la retorica parnasiana al preciosismo simbolista y crear un imaginario sobrecargado de fantasía. Para Milliet, Haddad utiliza la libertad moderna para adoptar un discurso “esparramado”, ignorando los frenos de la rima y de la medida silábica y usando un “retoricismo multiforme”. Diferente de los poetas de la *Geração de 45*, Milliet opina que Haddad produce una poesía grandilocuente: “*Jamil agarra su esencia poética y la enmascara de arabescos, de tatuajes, de turbantes, de falsas joyas (...)*” (Milliet, 1943: 90) ¹⁵.

El tono negativo de la crónica anterior cambia en un análisis de 1951, cuando Milliet comenta el carácter discursivo de *A Lua do Remorso* ¹⁶:

Jamil es un poeta del verbo. Imaginación fértil y sensualismo obsceno son las características de su libro (...). (...) Romántica en el espíritu y en la expresión, a pesar del esfuerzo rítmico modernizante, su poesía tiene un mérito grande: el de no traicionar al poeta. El de la sinceridad, por lo tanto. Ningún efecto de ella obedece a determinaciones de la moda ¹⁷.

Aun con la valoración positiva, el crítico insiste en el carácter grandilocuente de los versos de Haddad, expreso en los encadenamientos de metáforas como los siguientes:

*Elas são pálpebras pisadas.
Os pés da vida pisaram as pálpebras.
Os pés da vida esmagaram **violentamente** as pálpebras.
Elas são as serenas esquimosadas.*

Para Milliet, si Haddad ilustrase de manera ejemplar los ideales de 45, suprimiría los dos versos del medio, sintonizado a la tendencia de decantación poética presente en autores como João Cabral de Melo Neto. Milliet sigue:

Sin embargo, no le censuro la tendencia. Solamente la señalo, pues creo que ella es una característica de su personalidad. Y si el poeta se dedicara a una forma más sobria, o más reticente, por cierto no expresaría con fidelidad su emoción tumultuada, su genio apasionado. ¹⁸

Basado en las observaciones, el crítico refuerza el carácter de aislamiento de Haddad en el panorama poético brasileño. También opina que, aunque no le gusten sus opciones estéticas, Haddad debería ocupar un lugar respetable en la historia literaria de Brasil.

Crítico menos importante que Milliet, pero que hizo un primer ensayo sobre la obra de Haddad en 1943, Carlos Burlamaqui Kopke ¹⁹ también cree que el poeta condicionó un ideal propio, desde su primera

14 Milliet, Sérgio [1943] pg. 88;

15 La traducción del portugués es mía;

16 Milliet, Sérgio [1952] pg. 134;

17 Milliet, Sérgio [1952] pg. 137. La traducción del portugués es mía;

18 Milliet, Sérgio [1952] pg. 134. La traducción del portugués es mía;

19 Kopke, Carlos Burlamaqui [1943] pg. 35;

obra. Kopke opina que el artista aprovechó de las escuelas poéticas solamente la materia justa que le permite fluir su lirismo. Para el crítico, Haddad establece una sintonización afectiva solamente con temas que agudizan su tristeza ingénita recurriendo, a menudo, a imágenes de mujeres blancas y árboles sin hojas como metáforas de sus emociones. Esa característica, para Kopke, refleja un deseo constante de evasión, comprobando la inadaptabilidad del poeta al realismo de la poesía más cercana al clima de 1922. Y aunque reconozca características *típicas de su raza* ²⁰ en los versos del autor, el estudioso destaca que Haddad mezcla una magia oriental con aspectos paganos de las lecturas que componen su imaginario (entre ellas Omar Kayam, Salomão e Petrarca) y que le despertaron una exaltada lascivia, que le hizo olvidar los caminos místicos del Corán ²¹. Debido a tales aspectos ²², Kopke atribuye un carácter polifórmico a la poesía de Haddad, que no puede ser llamada de “social” y tampoco de “intimista”, pues usa la realidad y el compromiso político y social, bien como imágenes objetivas, para proyectar un lirismo acentuado.

Poeta a la deriva

Con base en las ideas de los autores citados, es posible afirmar que la obra de Haddad puede presentar dificultades de clasificación, en parte, por relacionarse a un periodo poético marcado por una cultura de transición. Sin embargo, también contiene características paradójales, entre ellas la libertad de expresión moderna unida a un imaginario romántico, que dificultan su acercamiento claro a los diferentes momentos de la moderna poesía brasileña.

Además, si por un lado su biografía lo acerca más a la *Geração* de 45, por otro los principales críticos de la escuela lo distancian, como lo hace Milton Godoy de Campos. Como ha sido visto, conforme Campos, autores que publicaron antes de 1944 estaban presos al clima literario de la Semana de Arte Moderna, idea que no puede ser usada para explicar los versos de Haddad, ya que su primer trabajo fue clasificado como pasadista por invocar la estética parnasiana. Conforme acordó la periodista Helena Silveira, que también fue mujer de Haddad durante diez años, el poeta vivió aislado en una soledad dilacerante, de manera que el Movimiento Modernista de 22 pasó de largo sobre él ²³.

Aún respecto a la relación de Haddad con los modernistas, Domingos de Carvalho da Silva reitera que el lirismo apasionado de sus versos se oponen al objetivismo de los poetas de 1922 y lo vincula a los autores de la generación de 30, grupo del cual Ivan Junqueira asegura que Haddad está totalmente apartado.

Crítico más importante que los últimos citados y con una visión parcialmente diferente, Sérgio Milliet opina que la libertad moderna está presente en la obra de Haddad, cuando él adopta un discurso que ignora los frenos de la rima y de la medida silábica.

En entrevista de 1984, un repórter cuestiona Haddad sobre qué movimiento poético lo marcó de forma más significativa. Como respuesta, el poeta asegura que es más fácil decir lo que no le marcó: la Semana de Arte Moderna de 1922. Ya en el final de la vida, se acuerda que, durante toda su trayectoria poética que, en la época, estaba a punto de cumplir 50 años, jamás los críticos pudieron identificar de forma clara las principales escuelas y autores que influenciaron su trabajo.

20 La autora del artículo no está de acuerdo con la observación y solamente la incluyo para aludir, brevemente, al hecho de que el crítico también desvincula Haddad de otros “poetas de oriente”;

21 Kopke, Carlos Burlamaqui [1943] pg. 44;

22 Kopke, Carlos Burlamaqui [1943] pg. 50;

23 Jornal Folha de São Paulo - 22/11/1977.

Así, se puede concluir que el impase de la identidad poética de Haddad debe ser explicado, también, con otras aproximaciones. Es necesario, por ejemplo, recurrir a su producción posterior a 1960, cuando se puede notar con más evidencia qué elementos literarios de los grupos poéticos de 1922 y 1945 son incorporados a sus versos. En ese sentido, su último libro - *Aviso aos navegantes ou a bala adormecida no bosque* (1980) – parece hacer eco de toda su producción anterior. Se debe averiguar, aún, si la dificultad de inserir el autor en los movimientos poéticos brasileños pasa por el hecho de que su identidad literaria no es totalmente brasileña y se relacione a los ideales de sus ancestrales árabes, que desarrollaron intensa producción literaria desde la década de 1920 en São Paulo, ciudad donde Haddad vivió y murió.

Referencias Bibliográficas

- Coutinho, Afrânio. (2004-2008). *A literatura no Brasil – volume 6 - Relações, perspectivas e conclusão*. São Paulo: Global Editora.
- Godoy Campos, Milton de. (1966). *Antologia poética da Geração de 45*. São Paulo: Clube de Poesia.
- Haddad, Jamil Almansur. (1938). *Alkamar, a minha amante*. São Paulo: Livraria Editora Record.
- Haddad, Jamil Almansur. (1939). *Orações Negras*. São Paulo: Livraria Editora Record.
- Haddad, Jamil Almansur. (1943). *Poemas – Orações Roxas, Novas Orações Negras, Orações Vermelhas*. São Paulo: Edições Cultura.
- Haddad, Jamil Almansur. (1948). *Primavera na Flandres*. São Paulo: A Bolsa do Livro Editora.
- Haddad, Jamil Almansur. (1951). *A Lua do Remorso*. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- Junqueira, Ivan e Steen, Edla van. (2008). *Roteiro da poesia brasileira – Anos 30*. São Paulo: Global Editora.
- Kopke, Carlos Burlamaqui. (1943). *Os caminhos poéticos de Jamil Almansur Haddad*. São Paulo: Gráfica Cruzeiro do Sul.
- Kopke, Carlos Burlamaqui. (1953). *Antologia da Poesia Brasileira Moderna*. São Paulo: Clube de poesia de São Paulo – Coleção Documentos - volume 1, Secretaria de Educação e Cultura do Município de São Paulo.
- Lima, Alceu Amoroso. (1959). *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora.
- Milliet, Sérgio. (1952). *Panorama da Moderna Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde – Serviço de Documentação.
- Milliet, Sérgio. (1981). *Diário crítico – volumes: I, II, III, IV, V, VI y VII*, São Paulo: Martins – Edusp.
- Netto, José Paulo. (1972). *Depois do Modernismo - Realismo e antirrealismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Sodré, Nelson Werneck. (1982). *História da literatura brasileira*. São Paulo: DIFEL.

Revistas

- Revista Brasileira de Poesia* - 1947: ano I, dezembro.
- Revista Brasileira de Poesia* 1948: ano II, abril.
- Revista Brasileira de Poesia* 1948: ano II, agosto.

Revista Brasileira de Poesia 1949: ano II, fevereiro.

Revista Brasileira de Poesia 1949: ano II, setembro.

Revista Brasileira de Poesia 1953: ano VII, junho.

Revista Brasileira de Poesia 1956: ano X, abril.

Periódico

Silveira, Helena. (1977). “Aviso aos navegantes”. En: *Folha de São Paulo*, 22/11/1977, *Helena Silveira vê tv*: 34.

Recurso electrónico

Villarch, Aramis. *Millarch*. <http://www.millarch.org/audio/jamil-almansur-haddad?page=38>. 21/10/2013.

Juan Gelman: la trama de una memoria presente

Olga M. Tiberi

CIUNR

Reunión-hoy

La llanura de la lengua tiene caballos ciegos, galopan su dimensión qualunque sin otra esperanza que la nada, el único lugar donde la unión es posible (Gelman, 2013:16).

Hoy, Ciudad de México 2011-2012, constituye un punto de arribo enunciado en *de atrásalante en su porfía* (Gelman, 2009) y la confirmación de aquella acción poética desafiante en la intemperie de los tiempos postulada en *El emperrado corazón amora* (Gelman, 2011). Ambos, contenidos ya en los versos del poemario de 1965, *Cólera buey* (Gelman, 1975) y por los cuales el poeta declara que “celebrando su máquina/el emperrado corazón amora/como si no le dieran de través/de atrásalante en su porfía” (Gelman, 1975:135; Gelman, 2012:173), decantan su fuerza expresiva a modo de un haz potente de tensiones existenciales que intranquilizan el espacio textual de *Hoy* haciendo de este presente la rememoración de un pasado que destella hacia lo porvenir. Ciertamente, después de *Poesía reunida* irrumpe en la producción de J. Gelman, *Hoy*, como si aquella lenta y gravosa acumulación de palabras se rebelara a manera de síntesis imposible dispuesta a quebrar los límites de todo espaciamento para dar lugar a este extenso y único poema que, a través de 288 textos conjuga una cotidianeidad fraguada entre la elegía, el duelo, el amor y la amistad. Fragmentos que ocupan la entera dimensión de la temporalidad y prolongan, en la materialidad de la poesía un presente tan enigmático como la interrogación que encabezada por la conjunción ‘y’ actúa a manera de coda final. Como si lo otrora reunido por la palabra poética mostrara la engañosa completud a la que aspira toda totalidad y se inscribiera, cada vez, en una cierta continuidad que hace trizas la homogeneidad de un tiempo indetenible que no cesa de “esperar la esperanza” (Gelman, 2013:33) y entonces, de continuo “da cuerda a su reloj con yeguas bayas alrededor del cuello” (Gelman, 2013:278).

La poesía gelmaneana emana del agrietamiento de un tiempo que el poemario *Hoy* finge recomenzar hundiéndose en el retardamiento mismo del mito: en este caso, del mito de Sísifo por el cual, desde el epígrafe se declara “Nunca supe qué era esa roca” y a la vez, parodia su término final en el temblor de una interrogación que asedia la sustancia misma de la poesía, como si aquella roca desconocida y extraña fuese la palabra que cada día, en cada hoy, Juan Gelman echa a rodar una y otra vez, en el vacío que “Dios dejó con su muerte” y que ahora constituye ese abismo en el cual desaparece la frontera que separa los contrarios convirtiéndose, así, en la condición de posibilidad más propia de la palabra poética. Allí, en la nada, la fuerza incontenible y siempre incalculable de la lengua –fuerza de caballos ciegos, pura potencia incontaminada del ver y mirada del puro adentro- engendra el lugar de unión de otro presente ya pasado en cada presente que no cesará de pretender su mañana. Esta sobrevivencia de la palabra erige al *yo* como otro tan *otro* que ya no podrá ser sólo ‘yo’ como otro, sino otro, enteramente incalculable e imprevisible, para el ‘yo’ del poeta J. Gelman.

En consecuencia, ya no habrá única palabra ni nombre propio, sí una palabra única: aquella que, excediendo los

confines del decir, violenta las criptas del lenguaje e irrumpe en la poesía buscando, afanosamente, el develamiento de aquel secreto “donde el dolor es de madera y se echa al fuego” (Gelman, 2013:83) y la poesía “abre todas las puertas del sujeto, sacrificios del cuándo, los círculos de dos sin redactor original” (Ib.:190). Entonces, dos términos igualmente inapresables ‘hoy’ y ‘poesía’ formalizan un entredós que deviene palabra poética portadora de la diferencia en tanto co-pertenencia del yo con la palabra silenciada del otro.

Yo-otro

Palabras que tiemblan en su lodo se abren en latitudes de la dificultad, su negro blanco entra y sale del yo al otro en un compás que no sabe trazar círculos (Gelman, 2013:136).

Entre una y otra instancia, entre un origen fundacional de la palabra y su postulación por lo que adviene, el mester incansable de la poesía, “sin otro abrigo que la desprotección”(Gelman, 2013:144), construye ese paso encaminado a “irse al otro” (Gelman, 2013:175); y, como “un animal que busca nombre” (Gelman, 2013:122), se materializa en el espacio de la memoria inmersa en esa “palabra buscada en selvas de uno mismo” (Gelman, 2013:184) que arde en espera de la verdad. En ese sin-fondo abismal, en ese simulacro gestado entre un comienzo mítico y una promesa siempre futura se legitima una filosofía de la diferencia que subvierte la similitud y destruye toda identidad previa¹ puesto que en *Hoy*, J. Gelman realiza la identificación de sí por el relevo de su alteridad. Más precisamente en el pliegue de una alteridad que no logra desprenderse de esa contradicción entre lo propio y aquello ya absolutamente ajeno, paradoja irrenunciable gestada por los mismos términos que la constituyen: la extrañeza de la lengua y, entre tantas pérdidas, la pérdida de su hijo.

Aquel paso hacia la otredad, en el poeta J.Gelman, “despierta las obsesiones del testigo” (Gelman, 2013:96) por las cuales el “yo repara sus otros con fierros que sollozan” (Ib.); y efectivamente “cree que es otro (y) declina sobras de la verdad en los esteros de la lengua” (Gelman, 2013:252). De una “lengua que guarda todo lo que falta” (Gelman, 2013:26): la incertidumbre, las ideas en un lugar sin número, “voces de las que nadie sabe nada/ una hoz las segó” (Ib.). En esa carencia, la poesía gelmaneana “construye mundos habitados, fábulas del encuentro” (Gelman, 2013:14). En ese espacio “lo irreal que habita el real (como) la última de las historias posibles” (Gelman, 2013:55) instituye un ‘yo’ poético que “se dirige a un vos incomprensible” (Gelman, 2013:14).

En este aspecto, la poesía gelmaneana es esa incesante irrupción de lo otro que se concilia en la indecibilidad de la palabra como un modo de resistencia y de testimonio que no se deja reducir a la identificación sino que, por el contrario, la excede. Por tanto, la responsabilidad de dar respuesta del poeta J. Gelman ante el otro y por el otro, se inscribe en la infinitud, en esa indecibilidad que no puede ser atravesada en tanto superación, excepto en la constitución medular de una memoria abierta a lo por-venir. En esta apertura estructural se vuelve evidente la marca no de lo ausente, sino de lo no-presente que se disloca, se desplaza y se difiere. En este sentido, el presente de *Hoy* se presenta a manera de un continuo diferir donde, sin embargo, se de-mora el pensamiento porque “en el olvido de olvidar no hay descanso” (y en

¹ Siguiendo las argumentaciones de G.Deleuze acerca del platonismo, Á. Gabilondo retoma la distinción entre copia y simulacro. La primera es una imagen dotada de semejanza, y el simulacro, una imagen sin semejanza que interioriza una disimilitud, es decir, una identidad producida y no previa. Por tanto, la representación surge de la diferencia entre ambos: es un simulacro de simulacro que destruyendo la identidad previa, da cuenta de la diferencia en tanto ésta no encuentra lugar en los pares sensible / inteligible, visible / invisible, y rehuye a las oposiciones entre mito / logos, y entre metafórico / propio, sin por ello formalizar un tercer género, sino en tanto elemento fundacional de una filosofía de la diferencia. Esta perspectiva es sostenida por la poesía gelmaneana en ese perpetuo gesto del ‘yo’ que sólo parece constituirse como tal a partir de su disolución en el otro (Gabilondo, 2001:161-164).

consecuencia) la memoria... pasa de su centro activo a desarticulaciones de la máscara” (Gelman, 2013:110).

En esa deconstrucción de máscaras se desencripta, en la palabra poética, la herida más íntima del poeta: la pérdida de su hijo, ausencia que, en tanto marca de una presencia diferida, deviene fuerza de imantación del sentido en la economía de la heredad de la poesía gelmaneana.

La heredad en la poesía

Si se acabaran las preguntas/ perder un hijo es nada...Ni hombre interior quemando/ ni advertencias del consigo mismo/ deshacen las costumbres de esa aventura sorda. Rabinos/ curas/mullahs/ atados a locuras inmóviles/ no ven la falta del pastor en las ovejas idas sin papeles (Gelman, 2013:244).

La poesía de J. Gelman no sólo está habitada por esa otredad del lenguaje constituida por el silencio de lo aún por decirse y la espesura de una lengua que asalta las vallas impuestas por el logocentrismo. Ni sólo por esos ‘otros’ ya sin voz que el poeta inscribe en el rasgo de su escritura. De igual manera, *Hoy* no resulta una mera continuidad escritural de aquella porfía desafiante lanzada desde *Cólera buey* e integrada luego en *Poesía reunida*. El poemario *Hoy* es el resto; es decir, aquello que resiste indefinidamente no pudiendo jamás coincidir consigo mismo; un excedente irreductible que se sustrae a cualquier re-unión para abandonar la palabra poética –y más cabalmente, con ella, huella de toda la obra poética de J. Gelman- a esa supervivencia que excede al firmante mismo. Esta restancia del poemario *Hoy* actualiza a cada instante la temporalidad del presente enunciando lo no-presente en tanto permanente agrietamiento del ‘yo’ poético: interrupción que señala y marca la presencia del hijo, un otro desgajado de sí mismo.

En el poema XXX dedicado a Marcelo², el poeta escribe “la mismidad es un espejo roto en tercera persona y oigo tu mano dibujando un pájaro azul” (Gelman, 2013:18); entonces, el ‘yo’ y el ‘tú’ se funden en la impersonalidad del ‘ello’ que, lejos de neutralizar a ambos pronombres, los visibiliza en una carencia mutua puesto que el otro se deja percibir no como ausente sino en tanto un ‘él’ que con su extrañeza espectral altera al ‘yo’ y al ‘tú’, constituyéndose en la inquietud misma de la palabra poética. Si bien “el poema quiere engañar al tiempo y el sufrimiento lo derrota” (Gelman, 2013:61), la poesía gelmaneana retarda para siempre la muerte del hijo ya que mediante la palabra poética “aplazo el acto de enterrarte, aunque llevé lo que de vos quedaba junto al descanso de mis padres...Tu sombra cuida mensajes sin reloj (y) el eslabón más duro te une al que te visita y está cruz y fijado” (Gelman, 2013:42).

El hijo, como la poesía, “libre aún entre muros de cemento y cal viva / arrojado a que nunca fueras certidumbre” (Gelman, 2013:291) arrastra el ‘yo’ poético hacia la inapropiabilidad infinita del otro. Esta pérdida del mundo del otro; este sin-mundo modifica de modo irreparable a un ‘yo’ que ya no es, no puede ser sino a partir de ese extraño llevar la alteridad sobre sí³. Este deber ético exige de J. Gelman el gesto de cavarse a sí mismo en la cadencia de su propia palabra “para no encubrirte más con visiones de tu abrigo largo (puesto que) un parpadeo dura mucho cuando se aparta el ser en vuelos son rumor” (Ib.).

2 En *Hoy*, J. Gelman dedica tres poemas *A Marcelo*: VIII (p.18), LI (p.61), CCLXXXI (p.29) y además, inscribe la temática de la muerte de su hijo en el poema XXXII (p.42) y en CCXXXIV (p.244)

3 “...el duelo consiste en llevar al otro en sí. Ya no hay más mundo; para el otro, cuando muere, es el fin del mundo, y yo recibo en mí ese fin del mundo, debo llevar al otro y su mundo, al mundo en mí...yo *debo*, la ética es eso, llevar al otro en mí para serle fiel, para respetar su alteridad singular...Debo pues llevarlo, llevarte, ahí donde el mundo se sustrae: tal es mi responsabilidad... El ‘yo debo’...prevalece para siempre sobre el ‘yo soy’... Yo *te* llevo y debo hacerlo, te lo debo...” (Derrida, 2009:69-72). Las cursivas corresponden a J. D.

A la vez, abre un proceso de sentido insaturable: el poemario íntegro es arrastrado desde la pérdida y el luto hacia una otredad absoluta, hasta lo absolutamente desconocido y ajeno, como la roca de Sísifo, incognoscible pero que hace sentir su peso al portarla, verla caer y recogerla en sí mismo cada día. El hijo que ya no podrá “volver a casa una noche cualquiera” (Gelman, 2013:61) se constituye en presencia que obtura el vacío de la ausencia –incluso de aquel vacío dejado por Dios- en el trazo mismo de la escritura gelmaneana.

La urdimbre de la memoria

La memoria viene con lo ido en el es/espejo sin arreglo (Gelman, 2013:164).

La muerte del hijo se erige en esa interrupción que violenta toda proximidad y hace surgir, en la distancia, la singularidad radical del otro. Al mismo tiempo, la poesía se constituye en esa “herida áfona”⁴ que al inscribir sus huellas en el corazón del poeta, se abandona en los silencios del poema haciéndose memoria incandescente a manera de “un papel en fuego lento” (Gelman, 2013:62) puesto que nunca se consume ni se consuma como tal, sino que arde de continuo. La poesía trastorna aquel vacío en una hiancia que semeja una herida, una elipsis cuya respuesta sólo responde a la ley de la letra, a la asignación de sentido de la letra que siempre está en falta desde que Dios convocó a todas a una reunión para crear el mundo y que ahora “navega/ gracias tantas perdidas...” (Gelman, 2013:235) mientras “vaga/ busca boca que la abrigue...viaja y viaja esperando justicia...ningún decreto la establece y nadie encuentra su sonido. Brilla adentro y no le ven el vértigo donde yo en vos cabalgo” (Gelman, 2013:83)⁵. Por ello, es la poesía, en nombre de la poesía, que el poemario abre una interrogación final que se extiende en la incertidumbre de la respuesta.

Esa fragmentación última del texto –la única que sortea la sucesión calculable del número- es nombrada por la letra Y⁶ precedida por el signo de interrogación. Esta conjunción copulativa introduce lo innumerable, une lo incommensurable a modo de emplazamiento de una indeterminación que quedará para siempre irresuelta puesto que la poesía, tal vez, sea ese “invento de lo que nunca se podrá decir” (Gelman, 2013:298). Por tanto, la palabra poética se abre enigmática y condicional, en la fragilidad de la letra, a toda posibilidad futura a manera de veredicto impredecible y, al mismo tiempo, verdad de la *Dichtung*. Como tal, se constituye en torsión y envío a una otredad presente o venidera a través de una pregunta incontestable que excede toda respuesta y enriquece la afirmación plena con la plenitud de su propio vacío previo (Blanchot, 2008:13)⁷ haciendo, de esta manera, coincidir pensamiento y deseo en la promesa de la palabra, como

4 Esta expresión corresponde a J. Derrida, quien establece el juego de palabras entre ‘coeur’, corazón, y ‘apprende par coeur’, aprender de memoria; de allí surge el encadenamiento silencioso de la poesía que, sigilosamente, en la poética gelmaneana logra arraigar la memoria en el presente mismo de la palabra. Cfr. J. Derrida, *Che cos’ è la poesia*, Derrida en castellano, www.jacques-derrida.com.ar, sitio creado y actualizado por Horacio Potel, 2005. Fecha de acceso: agosto de 2013.

5 Al respecto, J. Gelman narra que según un cabalista medieval “el alfabeto hebreo tiene 22 letras y en *El Libro de la Imagen* se cuenta que una vigésimo tercera se ha perdido. Su ocultamiento desequilibró el ciclo cósmico de siete mil años en curso y ha impuesto la presencia del pecado y del castigo. Cuando reaparezca inevitablemente en el futuro, la letra 23 se sumará a sus compañeras. Entonces, anuncia el cabalista, la existencia humana será feliz y la humanidad, una sola gran familia con igualdad en todo y para todos. No se sabe cuándo volverá esa letra a ocupar su vacío. Anda por ahí, escrita en la sangre y el sueño de todos los que luchan por una vida justa” (Gelman, 2005:26).

6 J. E. Cirlot, destaca dos significados específicos de la letra ‘Y’: por un lado en tanto tres en uno y por tanto, encrucijada, lugar de encuentro entre yo, tú y él. Por otro, en tanto representa al hombre con los brazos en alto, simboliza la resurrección. J. Gelman sintetiza ambos sentidos: su poética no sólo implica un lugar de encuentro con la alteridad, sino un efectivo lugar de resurrección de la palabra, sobre todo, de la palabra poética como salvaguarda de la esperanza del hombre en la intemperie de los tiempos (J. E. Cirlot, 1979).

7 Al respecto, M. Blanchot afirma además que la “pregunta reemplaza en el vacío la afirmación plena, la enriquece con el vacío pleno. Merced a la pregunta, nos damos la cosa y nos damos el vacío que nos permite no tenerla todavía o tenerla como deseo. La

si cada palabra debiera, cada vez, construirse en presente memorial.

“Y si fuera...?”, interroga el poeta. La poesía desde el pretérito imperfecto de la acción verbal, da cuenta de aquello que ‘es’ en la experiencia desolada de una lengua que la escritura porta en sí, en su regazo de *khôra*, como acontecimiento siempre presente de ese “heme aquí” (Derrida, 1997:81-116) del poeta desgarrado por aquello que ha engendrado constituyéndolo: su hijo y su palabra. En este aspecto, *Hoy* es la apertura del tiempo y de un tiempo siempre presente que, donado en la palabra gelmaneana hace de la poesía la urdimbre donde se entrelazan y tensan en suave y grave *estricura*⁸ los hilos de la memoria.

La palabra poética, como el don, alcanza la dimensión del ser en ese deber darse al otro, en ese gesto de endeudamiento perpetuo por el cual J. Gelman destituye su identidad para tornarse responsable de lo infinito en las fulguraciones de una memoria siempre presente⁹ urdida en el acto mismo de donación de la palabra, de aquella palabra poética que surgida de una alteridad inapropiable se instala en la temporalidad del hoy. Tal vez, así se logre “lo que Medea pedía: curar el infortunio con el canto”¹⁰.

A manera de coda: este entrecruzamiento gestado a través de Jacques Derrida, el pensador del luto y del duelo, y Juan Gelman, el poeta que aboga por la memoria en la incandescencia misma de la palabra, genera ese espacio de extrañeza donde toma su lugar la ausencia. En el marco de estas XII Jornadas, en cuya raíz imperará por siempre la entusiasta y desafiante labor de Sonia Contardi, y ante el abismo de la muerte donde el mundo se ha, efectivamente, detenido, deseo que la palabra del poeta salvaguarde y custodie la vida de la memoria. Y esto, simplemente, Sonia, porque, *te lo debo* y aún más, me atrevo a decir *te lo debemos*.

Referencias bibliográficas

Blanchot, M. (2008). “El habla plural”. En: *La conversación infinita*, Madrid: Arena Libros, págs.1-101.

Cirlot, J-E. (1979). *Diccionario de símbolos*, 3era. edición, Barcelona: Editorial Labor.

Derrida, J. (1997). *Resistencias del psicoanálisis*, Bs. As.: Editorial Paidós.

(1997b). “En este momento mismo en este trabajo heme aquí”. En: *Cómo no hablar y otros textos*, Barcelona. Ediciones Proyecto A, 2da. edición, págs.81-116.

(2005). *Che cos'è la poesia?*, Jacques Derrida en castellano, www.jacquesderrida.com.ar, sitio creado y actualizado por Horacio Potel, agosto de 2013.

(2009). *Carneros*, Bs. As.: Amorrortu editores.

Gabilondo, Á. (2001). *La vuelta del otro*, Madrid: Editorial Trotta.

pregunta es el deseo del pensamiento” (2008:13).

8 Al describir la figura del *double bind*, Derrida (1997b) afirma que tal vínculo “jamás se analiza integralmente: sólo se puede desligar uno de sus nudos tirando del otro para estrecharlo más en ese movimiento que yo he denominado la *estricura*”.

9 J. Gelman, en *Discurso al recibir el premio Cervantes de Poesía*, ha afirmado: “la memoria es memoria si es presente y así como Don Quijote limpiaba sus armas, hay que limpiar el pasado para que entre en su pasado...”

10 Ib.

Gelman, J., 1975-2012, “Cólera buey”. En: *Obra poética*, Bs. As.: Editorial Corregidor, págs. 115-193; y *Poesía reunida*, Tomo I (1956-1980), Bs. As.: Editorial Seix Barral, pág. 161-219.

(2005). “La letra perdida”, *Miradas*, Bs. As.: Editorial Seix Barral.

(2008). *Discurso al recibir el Premio Cervantes de Poesía, 2007*, en mimeo.

(2009). *De atrásalante en su porfía*, Bs. As.: Editorial Seix Barral.

(2011). *El emperrado corazón amora*, Bs. As.: Editorial Seix Barral.

(2012). *Poesía reunida*, Tomo I (1956-1980) y Tomo II (1982-2010), Bs. As.: Editorial Seix Barral.

(2013). *Hoy*, Bs. As.: Editorial Seix Barral.

Roa Bastos: de la identidad latinoamericana como heterogeneidad y de la literatura como «gusano se seda»¹

Christian Troncoso
Universidad de Concepción

Roa Bastos y la identidad latinoamericana

La mayor parte de la obra ensayística de Augusto Roa Bastos estuvo marcada por la política de postguerra que tuvo como principal característica la permanente disyuntiva entre dos sistemas políticos opuestos. La Guerra Fría presentaba a los EEUU como un modelo capitalista en su máximo esplendor y a su contraparte, la URSS, como promotora de un poderoso socialismo cada vez más anquilosado. Augusto Roa Bastos –un periodista especializado en relaciones internacionales– era plenamente consciente de este contexto pero percibía además otra polarización, constituida por las dos potencias señaladas y por los países tercermundistas que poco pueden decidir contra estos centros de poder (los llamados “países no alineados”). Entonces, para Roa Bastos, otro dualismo importante, ligado al que enfrentaba a las dos potencias, es el que se refiere a los países poderosos y a los dominados.

Roa Bastos abordó estos temas de manera profunda en varios artículos y conferencias a lo largo de su vida, por ejemplo, en “Los dilemas de la integración iberoamericana” (1991a) expone de manera exhaustiva cuál es su visión de mundo y sus anhelos de avance iberoamericano en lo político, lo cultural y lo económico. Para Roa Bastos muchas de las sociedades latinoamericanas viven sometidas al pasado y a los serpenteos del devenir histórico, que frena las mentalidades hasta detener todo posible avance, debido a que la atención se centra, únicamente, en polémicas políticas:

He aquí el primer dilema de la integración, desde el punto de vista de la «mirada histórica»: anclar en la pesada y negativa inercia de los hechos del pasado. Lo que significa someter el destino de nuestros pueblos al determinismo de esa «obnubilación en marcha», y estar, por lo tanto, su imprescindible concurso al equilibrio del mundo contemporáneo desde la base del equilibrio de nuestras regiones. O dinamizar, dialectizar el destino creativo de estas regiones enajenadas por la política de bloques y el enfrentamiento hegemónico bipolar de las superpotencias (...)

La comprensión del pasado desde el presente y su proyección al futuro es así la única lectura inteligible de la historia para la construcción de un proyecto político y cultural de plurales dimensiones (1991a: 30).

La proyección hacia el futuro es para el escritor paraguayo la única forma de que una sociedad se desenvuelva en lo cultural, es decir, la única forma de que viva. Esta idea da pie a un personal proyecto cultural, político y económico que contempla –como fin último– la integración entre los pueblos iberoamericanos, la que no podría estar exenta de polémica, pues el sueño de la integración regional americana no se ha resuelto debido a la visión que los centros de poder de nuestros países tienen respecto del pasado; una vez solucionado este problema –según Roa Bastos– la integración con España y Portugal completa la realización total de una

¹ Este artículo forma parte de una investigación titulada “El héroe sufre la manifestación de su naturaleza: elementos para una poética de *El trueno entre las hojas*.”

comunidad iberoamericana. Así como los guaraníes creen ciegamente en la existencia de “la tierra sin males”, Roa Bastos tiene la visión de la unidad iberoamericana. Como para los guaraníes “la tierra sin males” está muy lejos de ser una ilusión, para el autor paraguayo este proyecto es una “utopía posible”, según él, respaldada por grandes ejemplos de la coyuntura política contemporánea: la URSS, EEUU, la *Commonwealth* británica y una ingente Comunidad Económica Europea. En pro de la integración, Roa Bastos cree que ciertos hábitos deben dejarse; por ejemplo, la celebración del “Descubrimiento de América” que, para él, fomenta el cisma entre los países iberoamericanos, porque celebra el dominio de unas naciones sobre otras. Por esto mismo, a su vez, felicita —y esta es la causa del artículo mencionado— la conmemoración del V Centenario de la Lengua Española.

En términos de la política internacional, para Roa Bastos la política de bloques es dueña de los binarismos (EEUU/URSS, capitalista/socialista), lo que constituye un problema, porque estos sistemas son excluyentes, tanto entre sí como respecto de la opción de otras ideologías. Por ello es que Roa Bastos añade la disyuntiva entre países poderosos y dominados a este panorama político. Es decir, Roa Bastos amplía la visión binominal señalando que el diálogo se produce entre más de dos elementos, del mismo modo en que en el plano lingüístico, Roa Bastos añade la dicotomía oralidad/escritura a la clásica disyuntiva guaraní/español.

A partir de esta visión respecto de la política internacional y sus conflictos como procesos en donde intervienen múltiples factores y no solo dos posiciones que luchan (ya sea capitalismo/socialismo o burgueses/proletarios), deriva una definición de la realidad americana que es posible asociar con el concepto de heterogeneidad, desarrollado por Antonio Cornejo Polar (2003), que da “razón de los procesos de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales” (16). Tanto Roa Bastos como el sociólogo peruano conciben la identidad de los pueblos latinoamericanos como un proceso:

Hablar del proceso implica reconocer la existencia de un conjunto de correlaciones y covariaciones en constante movilidad; la escansión del ritmo vital de colectividades unidas por una lengua y una cultura comunes y sometidas a los mismos o parecidos imperativos históricos. En este caso, el socorrido concepto de *identidad* deja de ser la abstracción idealista e ideologizada de los sociólogos e historiadores de la cultura para expresar correctamente no los invariantes de la tautología «una cosa es idéntica a sí misma», sino la coherencia de una realidad esencial en incesante transformación.

Identidad es así la *unidad-en-continuidad* de un complejo caracterológico que reconoce su ser en su quehacer, los rasgos de su personalidad física y espiritual en sus proyectos, triunfos y fracasos; en su manera de *enfrentar los factores extraños a su naturaleza asimilando, haciendo suyos aquellos que le resulten constructivos y enriquecedores vengan de donde vinieren*² (Roa Bastos, 1991b: 94)³.

Las ideas de “unidad-en-continuidad” y heterogeneidad parecen ser afines en estos párrafos, puesto que ambas apuntan hacia la identidad latinoamericana como un proceso y no como un producto. Para Roa Bastos, la identidad viene a ser la heterogeneidad de una comunidad o individuo que reconoce lo diverso a su naturaleza y lo integra. El valor de estas reflexiones radica en que cuestionan los aspectos que componen la identidad latinoamericana años antes de que este tema ocupara el foco de la discusión académica.

El concepto de reconocimiento es también aquí trascendental para la identidad, y sobre esta relación, Paul Ricoeur (2006) aporta reflexiones complementarias, que coinciden con la integración planteada por Roa Bastos. Cabe mencionar que Ricoeur (1990) escribe *Historia y verdad* tan solo dos años después de que el escritor publicara su primer volumen de cuentos (o sea en 1955), por lo tanto, las propuestas de Ricoeur y Roa

² Las itálicas son mías.

³ En esta definición de la identidad es también necesario el concepto de naturaleza. En lo que he destacado en itálicas, se percibe que la idea de naturaleza para Roa Bastos es aquello que se es antes de participar en una dialéctica con factores extraños.

Bastos constituyen miradas de los mismos cambios globales, desde ángulos diferentes; por esta razón es que temas como la esperanza, la identidad, el “núcleo ético-mítico” de los pueblos⁴, se repiten entre ellos.

En efecto, Ricoeur plantea en *Caminos del reconocimiento* que el reconocimiento debería poseer la misma importancia que el conocimiento, objeto de estudio de la epistemología. Según el filósofo francés, el reconocimiento implica todo un proceso que puede “ordenarse según la trayectoria que va desde el uso en la voz activa hasta el uso en la pasiva” (2006: 33), es decir, desde el “reconocer” al “soy reconocido” (33). Este proceso recorre tres caminos: el primero sería reconocer, en otras palabras, “el binomio identificar/distinguir. Reconocer algo como lo mismo, como idéntico a sí mismo y no como otro distinto de sí mismo, implica distinguirlo de cualquier otro” (35); el segundo camino es el de reconocerse: “Sin duda, se tratará todavía de identidad en cuanto a reconocimiento de sí” (36), y “la tercera temática, presentada con el nombre del reconocimiento mutuo, podemos decir desde ahora mismo que, con ella, la cuestión de la identidad alcanzará una especie de punto culminante: la que exige ser reconocida es, sin duda, nuestra identidad más auténtica” (36), es decir, reconocer a otro y pedir ese reconocimiento es una manera de integrarse al mundo.

Roa Bastos, al describir el proceso inacabado de integración latinoamericana sigue una forma que podría considerarse análoga a la de Ricoeur; para el escritor paraguayo, el proceso histórico hispanoamericano está predeterminado por algunas fases: “*Descubrimiento, Conquista, Colonia, Emancipación, Reconciliación*. De tal suerte, la culminación del acontecimiento inaugural va a constituir en sus correlaciones necesarias y graduales la superior dimensión de una etapa de síntesis: la *Integración*” (Roa Bastos, 1991a: 29). Desde mi punto de vista, es notorio que lo que entiende Roa Bastos por Descubrimiento, Conquista y Colonia cabe dentro de lo que Ricoeur llama “identificar/distinguir”; en tanto que Emancipación y Reconciliación, lo hacen en el “reconocerse” ricoeuriano; por último, el punto de la Integración es la tarea pendiente del pueblo hispanoamericano por hacerse reconocer, el reconocimiento mutuo, en términos de Ricoeur. Roa Bastos lo señala de este modo:

Y en cuanto a la evolución histórica de las relaciones entre España e Iberoamérica, el poeta mexicano [Octavio Paz] señala: «Es la historia de un conocimiento, un desconocimiento y un reconocimiento». La plural amalgama de razas, de culturas, de motivaciones e intereses, hace que este reconocimiento mutuo, más amplio y profundo entre nuestros países, constituya hoy la nebulosa de un mundo en gestación que busca plasmarse en medio de enormes dificultades (1991a: 37-38).

En este contexto, todas las ramas de la cultura tienen un rol preponderante, porque para Roa Bastos “la cultura es el campo de actividad en el que se definen y reconocen las características comunes de nuestro ser colectivo, de una visión del mundo que nos es peculiar, de nuestros principales anhelos y aspiraciones” (1991e: 71), es decir, la cultura es la responsable del reconocimiento de sí mismo. A su vez, tiempo e historia siempre reciben una connotación negativa en el pensamiento roabastiano, como si fueran una fuerza oscura que se mueve según sus propios designios y que desestabiliza a los hombres con su serpenteo: “los caprichosos movimientos de tiempos cuyas inflexiones son impredecibles” (1991a: 31), “El tiempo se mostró avaro con indios y jesuitas; la historia, esa alucinación en marcha, fue con ellos excesivamente pródiga en vicisitudes e infortunios” (1991d: 49).

4 El «núcleo ético-mítico» es un concepto desarrollado por Ricoeur en *Historia y verdad*, que involucra todos los campos culturales que constituyen la esperanza y proyección de un pueblo hacia el futuro. De alguna forma, es de lo que trata también Roa Bastos (1991c) en “Del buen uso de los mitos”. El concepto inventado por Ricoeur será luego tomado por Enrique Dussel (1977), padre de la Filosofía de la Liberación.

El “gusano de seda” en la escritura

Una vez revisada la visión de mundo del escritor, podemos revisar su visión de la escritura. En “El texto Cautivo” (Roa Bastos, 1991b) al autor le preocupa que, en el terreno de la lectura, los textos puedan ser entendidos desde una “obnubilación en marcha”, es decir, desde una letanía que apaga el pensamiento y conciencia de quien lee y, por lo tanto, solo lee desde el punto de vista de una filosofía de mercado. Esta “cosmovisión del lucro”, como la llama, que ve la literatura como un conjunto de libros exitosos en ventas, lleva a enaltecer algunas obras y, por esta razón, a la degradación de la literatura, porque el aparato publicitario del poder cultural le otorga una noción de “vida útil” al libro, lo que constituye su muerte. Esta sería la paradoja de la libertad del libro: cuando el autor lo deja ir, el libro será presa del mercado. Sin embargo, según Roa Bastos, lo único que puede salvar al libro de la degradación en una sociedad de mercado es la lectura como “experiencia simbólica”:

El carácter de la experiencia simbólica, particularmente en textos de ficción, revela un fenómeno de interacción primero entre el autor y la producción textual. Luego entre el lector y el texto.

Hemos visto, sin embargo, cómo la emancipación de la obra parte de una paradoja esencial: el texto se libera segregándose del autor, «volviendo a sí mismo, a su presencia anónima» (Blanchot), a fin de que el lector desconocido – [sic] igualmente una presencia anónima, lo habite, lo reinvente, haciendo que se reescriba, que sea un texto único e irreplicable en su experiencia simbólica de lector-autor (Roa Bastos, 1991b: 91).

La “experiencia simbólica” es aquí la particular, privada y constante revelación de los enigmas de la realidad que le entrega el texto al lector. La “experiencia simbólica” hace a un texto único y es la forma contraria a la “cosmovisión del lucro”. Estas dos son las posibles formas de recepción de un texto literario para Augusto Roa Bastos: la experiencia simbólica, que restablece la tríada escritor-texto-lector; y la del poder cultural, que establece la relación escritor-editor-texto y no exige calidad artística, sino solo prestigio y publicidad.

El autor focaliza el ensayo “El texto cautivo” en la experiencia de escritura-lectura como proceso que completa la obra literaria: “hay un texto que sólo empieza a serlo cuando alguien lo lee” (Roa Bastos, 1991b: 89), de la misma forma que para el escritor

La obra, *su* obra, una vez impresa, se ha apartado de él.

Hubo un tiempo, es cierto, en que tanto escritor y lector primero de los borradores que le dieron origen, escribía y leía a la vez el texto informe y futuro con la angustia siempre renovada de no poder avanzar, acosado por las incertidumbres, por la esperanza opaca de esa crisálida que sentía latir dentro y fuera de sí entre la exaltación y los desfallecimientos: la crisálida del «gusano de seda».

Ese *tiempo de la obra* se ha esfumado para él con la publicación del manuscrito. Lo que confirma aquello de que «el secreto cuanto más circula más secreto». Hablo de la *obra viva*, ésa que ha consumido a fondo, en un tiempo irreversible, una experiencia de vida y de mundo a través de sus genuinas formas de expresión que son la sustancia y la esencia del texto encerrado en el libro (Roa Bastos, 1991b: 90).

Por lo tanto, a través del tiempo, la obra literaria pasa por un proceso que incluye un estado anterior a la escritura, durante el que reside en la intimidad del artista. Luego de su publicación, se ha perdido para siempre esa esencia, esa naturaleza primera que no vuelve. Es ese estado primigenio de la obra que Roa Bastos denomina “gusano de seda”, es decir, cuando obra y artista son una sola cosa; sin embargo, el texto no quedará así, puesto que la lectura lo transformará completándolo según el lector (a través de la “experiencia simbólica” o la filosofía de mercado), y, con ello, alejándolo del escritor.

Me detendré aquí en el concepto de “gusano de seda”, porque no es un concepto propio de Roa Bastos

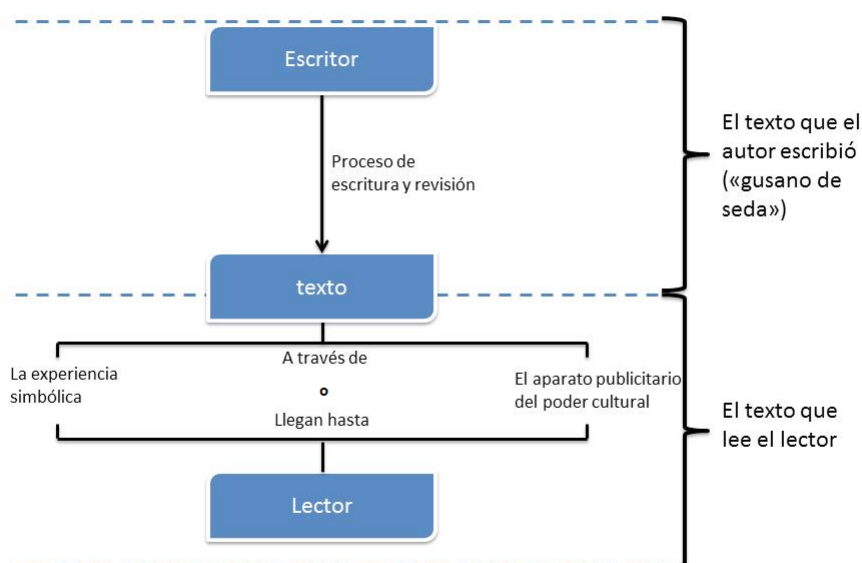
y lo usa en varias ocasiones en “El texto cautivo”, a propósito del proceso de escritura artística y de lectura, para discutir con un escrito de Marx acerca del estado productivo del artista. Refiriéndose a este aspecto es que cita la opinión que Marx expresó respecto de Milton: “Milton produjo *El paraíso perdido* como el gusano de seda produce la seda: por un impulso de la naturaleza. En cambio, el autor que fabrica libros, manuales de economía política por ejemplo, bajo la dirección de un editor, es un obrero productivo” (Marx y Engels, 1976, p. 85). En este fragmento, Marx parece pensar que el artista –sin interés capitalista alguno– produce arte en función de una naturaleza interna que, en términos positivos, responde a la naturaleza biológica. Pero, también, de esta alabanza hacia Milton se desprende una visión trascendente del trabajo artístico y una categorización elevada del artista que, al parecer, se opone al materialismo (Fernández Buey, 1984: 44-45).

Roa Bastos polemiza con el texto marxiano al sostener que Marx clasifica aquí la producción del escritor en dos tipos: por un lado, están aquellos “alienados productivamente”, que al fin y al cabo, son obreros productivos, en cuyo caso, según Roa Bastos, el texto y el autor están “cautivos” en el sistema económico de producción, y, por otro lado, están aquellos escritores “libres e improductivos”, sin interés o preocupación por las consecuencias que el texto tendrá una vez publicado (como Milton). Roa Bastos discute esta idea de Marx, pues para él no existe un escritor que no piense en el mercado, y usa la expresión marxiana del “gusano de seda”, pero entendiéndola de un modo distinto, a saber: en “El texto cautivo”, Roa Bastos distingue tres tipos de escritores (y no dos como Marx), el primero es el escritor de grandes masas, que funciona solo como producto del mercado editorial⁵ y no constituye una verdadera manifestación artística, pues, en tanto producción masiva, al escritor no se le exige calidad, pulcritud o indagación en los enigmas de la realidad, sino que su éxito depende de la publicidad y el prestigio que los sellos editoriales puedan darle; es por eso que para el autor paraguayo, las editoriales transnacionales nunca han podido “lanzar” a un escritor, sino que más bien prefieren asegurarse de que el libro va a ser vendido. El segundo tipo de escritor es aquel que escribe en función de una minoría, es decir, un grupo selecto de iniciados, como por ejemplo, Jorge Luis Borges⁶. El tercer tipo de escritor –y en el que centra su atención– es aquel que “sufre su obra como una manifestación de su naturaleza”.

Refiriéndose a este último tipo, Roa Bastos afirma que “El autor del que hablo es aquél que ya no puede volver a leer lo que ha escrito sino como el texto que no ha escrito aún, que está en trance de escribir y que tal vez no escribirá nunca” (Roa Bastos, 1991b: 92), y agrega que “Estamos lejos del libro absoluto o infinito de Borges. Pero también del gusano de seda de Marx” (92), es decir, ni el libro le pertenece solo al lector (como a él le parece que cree Borges) ni le pertenece solo al autor (como sería el caso del gusano de seda marxiano), la actividad artística está inserta en una dialéctica escritor/lector. En otras palabras, el libro que el lector lee no es el mismo que el autor escribió, pues ese libro ya no existe. De un modo más didáctico, ilustraré este proceso en el siguiente esquema:

5 No es que Roa Bastos vea la existencia del mercado como negativa. Esto sería paradójico, puesto que sus escritos llegan al lector a través del mercado. Pero, para él, “No son el acceso al mercado ni los medios que promueven y producen este acceso los hechos más objetables. Son los objetivos y modalidades de las grandes empresas que señorean el negocio cultural los que las hacen recusables” (1991b, p. 97).

6 Esto no quiere decir que Roa Bastos menosprecie, de algún modo, a Jorge Luis Borges. De hecho, el autor paraguayo expresa cierta admiración por el argentino e, incluso, en libros posteriores escribe acerca de algunos temas desarrollados por él.



El texto y el autor son uno hasta que el libro es publicado. Esta es la paradoja de la libertad del texto que explica Roa Bastos: el texto sale de la crisálida convertida en mariposa, pero entonces, esta libertad lo llevará solo a hacerse cautivo. De cualquier forma, prevalezca la experiencia simbólica o la del aparato publicitario del poder cultural, el texto que el autor escribió no volverá. Sin embargo, existe la posibilidad de que el producto “libro” tenga una cierta libertad a través del ejercicio de la lectura como experiencia simbólica.

Roa Bastos propone que “gusano de seda o artista, el autor sufre su obra como una «manifestación de su naturaleza»” (Roa Bastos, 1991b: 92)⁷. Se hace necesario, aquí, dedicar unas líneas al concepto que Roa Bastos tiene de naturaleza. Hasta ahora –en la crítica– no hay ninguna reflexión sobre el sentido que le otorga Roa Bastos. El término “naturaleza” normalmente es utilizado como sinónimo de identidad, pero para Roa Bastos, la naturaleza solo es una parte constitutiva de esta. Como se vio en el apartado anterior, para Roa Bastos la identidad latinoamericana⁸ está relacionada, entre otras cosas, con el uso de la lengua española, pero, por sobre todo, con el proceso presente y futuro de integración, esto es, de ser reconocidos. Y es en este punto que adquiere relevancia lo que Roa Bastos denomina “naturaleza” en “El texto cautivo”, porque corresponde a esa sustancia original que determinada sociedad, individuo o incluso texto fue en un tiempo y que no volverá. La identidad entendida como un proceso plural presupone una naturaleza, o sea, algo que el individuo es antes de ingresar a la sociedad, podríamos decir, antes de establecer comunicación con otro. Para Roa Bastos, la naturaleza será una especie de procedencia original que, sin embargo, no puede mantenerse en el tiempo, por cuanto la realidad implica una necesaria combinación con otros elementos que el individuo (o comunidad) integra. De este modo, “el autor sufre su obra como una manifestación de su naturaleza”.

⁷ La aserción de Roa Bastos es enrevesada y puede resultar muy ambigua si se piensa que instala una oposición, es decir, que Roa Bastos está oponiendo aquí el escritor «gusano de seda» al escritor artista. Sin embargo, hay que tener en consideración que en esta frase, Roa Bastos no está refiriéndose al tipo de escritor que Marx entiende, es decir, no se trata de una cita del concepto marxiano de gusano de seda. Además, en vista del sujeto de la oración, entiendo que se trata de una comparación entre la larva de la seda y el artista (el verdadero, como se verá más adelante), en tanto los dos son autores de algo. De este modo, Roa Bastos asegura que un autor, ya sea un artista o un gusano de seda, sufre su obra como manifestación de su naturaleza.

⁸ A pesar de haber diferencias notorias entre los conceptos latinoamericano, hispanoamericano e iberoamericano, Roa Bastos parece utilizarlos con el mismo sentido.

Algunas consideraciones

La idea de naturaleza en los ensayos de Roa Bastos incita a una aplicación en su literatura y quizás lo más desconcertante en esto, sea descubrir que el autor ya trabajaba con estos conceptos en sus primeros cuentos (1953). Se trata de una noción que implica una nostalgia de lo original, porque –por asuntos inevitables y que seguirán gestándose por siempre– la naturaleza no será más la identidad, pero tampoco la identidad será más la naturaleza, ya que se constituye, como proceso, a través de dos componentes: naturaleza e integración.

Roa Bastos aplica este pensamiento en su literatura como una poética, puesto que no solo se fijan estructuras de configuración del mundo, del héroe y su acción en el texto, sino que incluirlas obedece a la perspectiva que el escritor paraguayo tiene respecto de la identidad latinoamericana, como ya vimos, pero también de la producción escritural.

La aplicación de las palabras escritas por Roa Bastos en la década de 1970 (el ensayo “El texto cautivo”) en sus cuentos de 1953 no tiene por qué resultar controversial, si se sigue lo propuesto por Rosalba Campra (1987) para la producción narrativa de Roa Bastos: todo “texto alcanza significación sólo por la interacción con los otros textos” (1987: 815), es decir, los ensayos y los cuentos forman parte de un sistema textual extensible a toda la trayectoria narrativa del autor paraguayo. Con todo, la única forma de mostrar la funcionalidad de mi propuesta es el trabajo directo con los textos.

Referencias bibliográficas

- Cornejo Polar, Antonio. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas: ediciones de la Universidad Central de Venezuela.
- Cornejo Polar, Antonio. (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: CELACP – Latinoamericana Editores.
- Dussel, Enrique. (1977). *Introducción a la Filosofía de la Liberación latinoamericana*. México: Extemporáneos.
- Fernández Buey, Francisco. (1984). Los gustos y las opiniones de Karl Marx sobre cuestiones literarias y artísticas. *Enrahonar: quaderns de filosofia* (9): 35-49.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich. (1976). *Textos sobre la producción artística*. Madrid: Alberto Corazón.
- Medina Núñez, Ignacio. (2000). La identidad latinoamericana: la visión de los literatos. En J. Juárez Núñez y S. Comboni (Eds.): *Integración cultural de América Latina y el Caribe: Desafíos para el tercer milenio* (pp. 149-163). Michoacán: AUNA.
- Meliá, Bartomeu. (1991). Una metáfora de la lengua en el Paraguay. *Cuadernos Hispanoamericanos* (493-494): 65-73.

Ricoeur, Paul. (1990). *Historia y verdad*. Madrid: Ediciones Encuentro.

Ricoeur, Paul. (2006). *Caminos del reconocimiento*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Roa Bastos, Augusto. (1957, marzo). Problemas de nuestra novelística. *Alcor*: 6-8. Recuperado de http://www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=11897

Roa Bastos, Augusto. (1991a). Los dilemas de la integración Iberoamericana: a la luz del V centenario del descubrimiento de América. En P. Tovar (ed.), *Augusto Roa Bastos: Antología narrativa y poética* (pp. 26-38). Barcelona: Suplementos Anthropos.

Roa Bastos, Augusto. (1991b). El texto cautivo (apunte de un narrador sobre la producción y la lectura de textos bajo el signo del poder cultural). En P. Tovar (ed.), *Augusto Roa Bastos: Antología narrativa y poética* (pp. 89-99). Barcelona: Suplementos Anthropos.

Roa Bastos, Augusto. (1991c). Del buen uso de los mitos. En P. Tovar (ed.), *Augusto Roa Bastos: Antología narrativa y poética* (pp. 78-80). Barcelona: Suplementos Anthropos.

Roa Bastos, A. (1991d). Entre lo temporal y lo eterno. En P. Tovar (ed.), *Augusto Roa Bastos: Antología narrativa y poética* (pp. 38-49). Barcelona: Suplementos Anthropos.

Roa Bastos, Augusto. (1991e). Proposición para una alianza cultural entre los pueblos iberoamericanos. En P. Tovar (ed.), *Augusto Roa Bastos: Antología narrativa y poética* (pp. 66-72). Barcelona: Suplementos Anthropos.

Políticas de traducción y poesía extranjera en Argentina: sobre tres revistas de los '80 (*Último Reino*, *Xul* y *La danza del ratón*)

Santiago Venturini

UNL-CONICET

Este trabajo forma parte de una investigación doctoral sobre la traducción de poesía en lengua francesa en revistas argentinas de poesía (1997-2007) y se inserta en un episodio puntual de esa investigación: el armado de una tradición nacional de publicaciones periódicas de poesía que hicieron de la traducción una práctica central para su definición como proyecto intelectual. Los fines de tal reconstrucción son dos: establecer antecedentes históricos pertinentes que permitan leer a los proyectos de las publicaciones actuales desde una perspectiva más compleja, según actos de reivindicación o de rechazo; y recortar una tradición de traducción de la poesía extranjera, a grandes rasgos, y de la poesía en lengua francesa, en particular.

Este trabajo se concentra en las revistas surgidas en la transición entre la última dictadura militar y la restauración democrática. De hecho, en los últimos años de la dictadura militar argentina aparecen tres revistas que funcionan como índices de una nueva actividad en la escena poética. *Último Reino* (25 números entre 1979 y 1998), *Xul* (12 números entre 1980 y 1997) y *La danza del ratón* (20 números entre 1981 y 2001), son los principales nombres ligados a la consolidación de las estéticas que serán centrales para la década: la experimentación, el neorromanticismo, el neobarroco y el objetivismo (Genovese, 1998: 41). Se ha señalado la trascendencia de estas revistas como verdaderas plataformas de diferentes líneas poéticas que no surgen con ellas sino que tienen su origen en la década de 1970:

Trabajosamente, durante el régimen militar se construyó, en el ámbito de la poesía, un espacio que inaugura nuevas líneas estéticas, algunas de las cuales ya se estaban delineando en los inicios de los años setenta, y se cristalizan en este período: el neorromanticismo, el neobarroco y el concretismo (Battilana, 2005: 147).

Estas tres publicaciones tuvieron una periodicidad irregular, lo que les permitió extenderse hasta bien entrados los años '90. Esta existencia inestable pero dilatada da cuenta, simultáneamente, de dos cuestiones: por un lado, su actualidad, dado que abarcaron casi dos décadas y ensayaron vínculos no sólo con aquellos nombres ya conocidos del medio poético sino también con otros aparecidos posteriormente; por el otro, la falta de regularidad —que sí tendrán otras revistas del período— y la presencia intermitente a las que esta irregularidad las obligó, marcó, desde el inicio de los '90, su debilitamiento como órganos de intervención en la trama cultural. No obstante, las tres tuvieron un valor innegable: el de haber posibilitado la configuración de un discurso crítico independiente sobre poesía, producido por los poetas mismos, y el de haber delineado, además de tendencias estéticas fuertes, los debates y polémicas que trascendieron la década de 1980. La operación de reconfiguración del campo cultural fracturado por la dictadura que llevaron a cabo no se dio sólo a través de la aparición de sus números sino también de la promoción sostenida de otras actividades:

A medida que avanza 1980 puede advertirse un cambio sustancial en la producción literaria y en la difusión de revistas que aceleran su ritmo de un modo infrecuente. Se modifica también la actitud receptora del público lector y se produce un rápido intercambio entre los distintos grupos editoriales. Cada revista promueve actividades afines que extienden a zonas más amplias su labor creativa: talleres literarios, encuestas, mesas redondas, charlas radiofónicas, presentaciones conjuntas, lecturas de poemas, y de ese acontecimiento múltiple y dispar que a veces se convierte en polémica, va quedado un saldo positivo: la convivencia, la mutua confrontación” (Salvador, Gover de Nasatsky y Ardissonne 7).

Los derechos del genio: *Último Reino*

Último Reino aparece en 1979, y en la dirección figuran Gustavo Margulies y Víctor Redondo¹ (si bien la revista irá modificando el cuerpo de colaboradores, la dirección será la misma hasta la penúltima entrega). El primer número no tiene editorial, pero se abre con una cita elocuente –“Y nosotros/ardientes de espejismos no saciados/alzamos nuestro corazón y nuestra palabra/como una reliquia/y nos hundimos/en la Gran Noche”– que aporta la clave lírica y romántica de la publicación y le asigna a la poesía un rol salvador en la adversidad². En este número inaugural se publica un ensayo de Maurice Blanchot sobre la poesía joven. Al final del texto aparece una nota, firmada por uno de los directores (Redondo) que no sólo justifica la inclusión del ensayo sino que define de modo explícito la identidad del grupo que se encuentra detrás de la publicación, un grupo que “retoma (re-inventa) los aspectos fundamentales del Romanticismo, sobre todo el alemán, que es uno de los ÚLTIMOS REINOS, y, no obstante, se siente también vinculado a lo que Octavio Paz llamó la “Tradición de la Ruptura” (*Último Reino*, 1, 19). Las filiaciones declaradas y contrapuestas –al mismo tiempo, con el romanticismo y la vanguardia³– expresan el punto de convergencia entre los miembros del grupo y la trascendencia que se le confiere a la poesía como una experiencia intensa y absoluta, la cual aparece codificada en una retórica solemne, un repertorio léxico clásico, atravesado por invocaciones y exclamaciones. Es, como lo señala Joaquín Giannuzzi en un reportaje, “una poesía de gran aliento, barroca a su manera, lujosa, llena de suntuosidad” (*La danza del ratón*, 5, 9).

Último Reino tuvo, como dijimos, una periodicidad irregular. Hasta su décimo número mantuvo una frecuencia semestral pero posteriormente su aparición se volvió más errática, e incluso se suspendió durante

1 *Último Reino* surge de la fusión de dos grupos poéticos anteriores. Por un lado, *El Sonido y la Furia* y, por el otro, *Nosferatu*. Este último contó con una revista del mismo nombre, publicada entre 1972 y 1978, en la que la traducción tuvo un lugar relevante (en sus páginas, Enrique Ivaldi tradujo a Aimé Césaire, pero se publicó además a Dino Campana, Sidney Keyes, Cavafis, Sylvia Plath y Gerard Manley Hopkins). *Nosferatu* fue dirigida en sus primeros dos números por Enrique Ivaldi y luego por Mario Morales (quien había compartido con Roberto Juarroz la dirección de la revista *Poesía*=Poesía en los ‘50). La fusión de ambos grupos vinculó a sus nombres más fuertes: Mario Morales, Víctor Redondo, Susana Villalba, Mónica Tracey, Guillermo Roig, Roberto Scrugli, María Julia de Ruschi Crespo y Daniel Arias.

2 Desde este lugar debe leerse la filiación con la revista *Canto* (1940), a través de la publicación de uno de sus editoriales (extraído de un libro sobre la generación del 40, al que se indica como de “lectura imprescindible”). En el editorial se lee: “Vivimos un instante difícil en el que acechan desesperación y soledad. Por calidad de jóvenes y calidad de poetas, presentimos que hasta la muerte más inútil cumple una consecuencia de savia y una misión histórica. Algo se siente naufragar en todo esto, pero la profecía nos sostiene frente al porvenir”.

3 Tal como lo señaló una vez Ricardo Ibarlucía en una mesa dedicada al Barroco y Neobarroco, “lo más asombroso entre quienes se dicen neo-románticos en la Argentina, como es el caso de los poetas de *Último Reino*, es que en realidad no son románticos, sino proto-románticos; contribuyen a la desorientación general: por un lado, confunden romanticismo con entusiasmo juvenil, desprecio de la crítica y fe ilimitada en los derechos del genio; por otro lado, mezclan a los poetas malditos con la historia de las vanguardias, error demasiado frecuente que les permite asimilar al Romanticismo alemán a la ‘tradición de la ruptura’, según Octavio Paz. Esto es por lo menos una contradicción, pues es difícil encontrar algo más lejano al espíritu romántico que el futurismo de Marinetti, los manifiestos de Bauhaus, las fábricas de Maiacowski, *Blast* o el automatismo psíquico de Breton” (Ibarlucía, 1990: 20).

lapsos prolongados (entre el N° 18 (1988) y el N° 19 (1991) transcurren tres años, y entre el N° 23 (1994) y el último número, 24/25 (1998), casi cuatro). La primera interrupción no se debe a una crisis interna sino a la cantidad de actividades en la que participó el grupo. Así, en la primera página del N° 19 se lee que

en ningún momento pensamos en abandonar la revista, pero la tarea editorial, con más de doscientos libros publicados, el ciclo de recitales Poesía de turno (donde leyeron sus trabajos casi cien poetas durante cuatro meses), y la colección de cassettes ‘Los poetas en su voz’, fueron dejando marcas de nuestra obstinación y devoraron seis números de la revista” (*Último Reino*, N° 19, 1).

La cita da cuenta del proceso de recomposición y reconstrucción del campo poético a través de una intensa actividad que excede la propuesta editorial e incluye otras modalidades de difusión y circulación de la poesía, en las que lo poético aparece como un factor generador de nuevas formas –o formas ya conocidas pero recuperadas– de sociabilidad. No obstante, la revista también se concentró en la actividad editorial: el mismo año de inicio de la revista aparece el sello *Ediciones Último Reino*, que cuenta con un amplio catálogo, de cientos de títulos, en el que aparecen poetas latinoamericanos y poetas argentinos, provenientes no sólo de la capital sino también de otros puntos del país.

Último Reino tuvo un carácter antológico más acentuado que el de otras revistas contemporáneas. Gran parte de sus números publicaron en “una separata central” (en páginas de otro color), títulos completos o extensas selecciones de la producción de un autor. La modalidad está ligada a una expuesta voluntad de rescate de la obra de poetas argentinos y latinoamericanos considerados valiosos pero relativamente inaccesibles. En esta sección aparecen Alfonso Sola González –exponente de la poesía neorromántica de los ‘40–, Jaime Saénz, Pablo de Rohka, José Carlos Becerra, José Lezama Lima, Blanca Varela, Enrique Ramponi, Olga Orozco. Se destacan la publicación de *Molino Rojo* de Jacobo Fijman y de las odas de Ricardo Molinari. La selección de estos autores está ligada a la promoción de un concepto de lo poético. Así, en el caso de la publicación de Molinari, al que se postula como una referencia máxima para el grupo de la revista, lo que se pretende es poner en circulación una poesía “últimamente negada por ciertas posturas estéticas que oscilan entre la convencionalidad y el oportunismo, y no logran trasponer la mera ‘literatura’” (*Último Reino*, 6, 18). Molinari encarna los valores de la poesía neorromántica, la intensidad lírica, el tono elegíaco y nostálgico –la antología es, además, una recopilación de odas, género lírico por excelencia– que otras revistas de la década cuestionan.

En las páginas de *Último Reino* la traducción ocupó un lugar importante. La sección titulada “La puerta”, que comenzó en el segundo número como una exigua separata y fue incorporada luego a la revista con el título (provisorio) de “Antología de obras y poemas recibidos”, tuvo un crecimiento exponencial y acabó concentrando casi la mitad de las páginas de cada entrega. “La puerta” fue el *collage* de *Último Reino*, un espacio polivalente y caprichoso: allí se incluyeron las bibliográficas, se establecieron vínculos con otras revistas (actuales y pasadas), se publicaron colaboraciones, se reprodujeron fragmentos, poemas y hasta ensayos completos aparecidos en otras revistas o libros, y, se expusieron traducciones, la mayoría “ajenas”, es decir, levantadas de otras publicaciones (como la antología de la poesía polaca contemporánea en el N° 6, tomada de un número de 1975 de *Revista de Bellas Artes* de México). La revista también incorporó traducciones en el cuerpo central de todos sus números, en las que se cuentan varios nombres franceses. Una exploración arroja

algunas variables en el cumplimiento de la práctica: se oscila entre el formato bilingüe y el monolingüe (las únicas lenguas extranjeras que aparecen son el francés y el inglés); algunas traducciones son extraídas de libros o revistas (el texto de Saint-John Perse que aparece en el N° 14), mientras otras parecen estar realizadas para *Último Reino*. El marcaje crítico de lo traducido es intermitente: algunas traducciones son acompañadas con una nota bio-bibliográfica y crítica (que se incluye al final del volumen en la “Nota sobre los autores”, como es el caso de Saint-John Perse o el de Francis Ponge en el N° 11) o incluso con un ensayo sobre el autor en cuestión (René Daumal en el N° 4; Guillaume Apollinaire en el N° 21), mientras que otras se presentan sin ninguna introducción. Es interesante observar la colocación altamente variable que tiene el nombre del traductor de un número a otro: una visibilidad máxima cuando se lo coloca debajo del título del texto traducido (la antología de René Char firmada por Javier Sologuren, el N° 22/23); menos pronunciada cuando aparece al final del texto traducido (como en las versiones de Louis Aragon, en el N° 5); casi invisible cuando se lo coloca en la “Nota sobre los autores” al final del volumen (como en las versiones de Francis Ponge) o cuando directamente no se consigna, como sucede con la traducción de “Guerra Santa” de René Daumal en el N° 4 (aun cuando pueda suponerse que el traductor es quien firma el ensayo de presentación: Eduardo Azcuay). En el N° 21 se publica, en formato bilingüe, una versión de *Zona* (1912), el poema de Guillaume Apollinaire, traducido por René Palacios More y precedido por una conferencia inédita de 1959 sobre el poeta, firmada por Alfonso Sola González (un poeta publicado por la editorial de la revista). Es interesante la lectura que Sola González hace de la poesía de Apollinaire, a contrapelo del dictamen crítico más habitual, que lo inmortaliza como el poeta eminentemente moderno que inaugura las vanguardias del XX. En esa contraposición cobra sentido la pregunta de Sola González: “¿No es acaso lo más valioso y perdurable de su poesía aquello que procede de la vieja tradición elegíaca francesa?” (*Último Reino*, 21, 4) y la percepción en Apollinaire de “una sensibilidad casi femenina, siempre herida y melancólica... disimulada bajo disfraces joviales, sarcásticos, pintorescos, sorprendentes” (*Último Reino*, 21, 7). Se monta, entonces, un Apollinaire a la medida exacta de la revista que lo publica.

Entre los otros poetas traducidos (William Butler Yeats, N° 2; Sylvia Plath, N° 10; Wallace Stevens, N° 21) nos interesa destacar el caso del griego Yannis Ritsos (N° 6) en el que el francés aparece como lengua relevo: tal como se consigna a pie de página, la traducción Ritsos es una “traducción indirecta” (Toury, 1995: 100), se traduce del griego al francés y del francés al español.

Último Reino también tradujo en sus contratapas, a las que utilizó como un espacio de exposición de lecturas predilectas. Predominan ahí los nombres extranjeros (Henry Miller, Émile Cioran, Antonin Artaud, Albert Camus, Friedrich Nietzsche, Friedrich Hölderlin, Samuel Beckett, Charles Baudelaire, Novalis, Víctor Hugo, Edmond Jàbes, Gérard de Nerval, entre otros) y el valor que tuvo ese espacio para la revista se comprueba en el N° 22, cuando se recopilan todos los textos publicados.

La traducción como experimentación y como tópico: *Xul. Signo viejo y signo nuevo*

Al lado de *Último Reino*, *Xul. Signo viejo y signo nuevo* —que hasta su N° 7 se autodenomina “revista de poesía” para transformarse luego en “revista de literatura”— constituye otro tipo objeto; el diseño de portada marca la diferencia: frente a los dibujos románticos de líneas finas de *Último Reino*, *Xul* apuesta a la abstracción.

Xul, significativo que condensa diferentes sentidos (la referencia a Xul Solar, la recuperación de un verso de Bayley y el anagrama de *lux*), cuenta con un editor, Jorge Santiago Perednik, y un grupo de colaboradores que como el de todas las revistas es inestable. La publicación asume, desde su primer número, la tarea de “rescatar un campo particular, el de la Poesía” y de instalar la discusión, que constituye para el grupo la “esencia de la vida cultural”. Por esta razón, a diferencia de *Último Reino* y de *La danza del ratón*, *Xul* está marcada por una voluntad de teorización y acercamiento crítico a la poesía, algo que queda claro ya en el primer número, el cual incluye dos ensayos que organizan el pasado y el presente de la poesía argentina: “Balance y perspectivas”, firmado por Jorge Ricardo, que lleva a cabo un balance de los últimos cincuenta años de la poesía nacional y confirma la actualidad de las formas del barroco⁴; y “La poesía argentina: una cuestión de existencia”, firmado por Jorge Santiago Perednik, sobre la inexistencia real de la poesía argentina.

El abordaje crítico (y teórico) de la poesía se mantiene a lo largo de todos sus números, a través de la publicación de exhaustivos ensayos que bien podrían incluirse en el sumario de una revista académica, o la realización de encuestas como la que se publica en la segunda entrega: “La especificidad del lenguaje poético”, que actualiza diferentes discursos sobre la cuestión, en la medida en que aparecen ahí tanto nombres vinculados a la teoría literaria (Nicolás Rosa, Beatriz Sarlo) como poetas (Fogwill, Guillermo Boido, Luis Thonis).

El interés por construir una visión crítica sobre las configuraciones poéticas actuales y por el armado de un mapa certero de las mismas aparece con mayor énfasis en números antológicos como “Un nuevo verso argentino” (Nº 5) o “Campaña poética al desierto” (Nº 7), así como también en la conexión de la revista con otros grupos y publicaciones del campo. En el primer número aparece un artículo dedicado al grupo de “Último Reino” –a pesar de las distancias hay una filiación innegable, expresada por la presencia de Víctor Redondo, director de *Último Reino*, en la nómina de colaboradores de *Xul*–, y en el Nº 2 se publica uno sobre *La Danza del ratón*. Ambos textos surgen de la clara voluntad de revisión y exposición de las premisas que se encuentran en la base de estos grupos y tendencias⁵.

Con su relectura de la vanguardia (en el Nº 4 se publica una extensa antología de poetas brasileños de vanguardia, y el Nº 6 está dedicado íntegramente a la figura de Oliverio Girondo), y con un interés por formas modernas como la poesía concreta (un extenso ensayo de Ángel Rivero aparece en el Nº 2) o la poesía visual (a la que se le dedica el Nº 10), *Xul* aparece como la apuesta al experimentalismo, aunque el corpus que propone es heterogéneo y en sus páginas se publica a poetas como Néstor Perlongher, Arturo Carrera, Sergio Bizzio, Roberto Cignoni y hasta Juan L. Ortiz, al que se le dedica el último número de la revista, en 1997. En este sentido, la revista aparece también como un ámbito de difusión del neobarroco. Sus números de 1983 (Nº 5) y de 1985 (Nº 7) habían sido el espacio de exposición de poetas como Perlongher, Cerro o Carrera, ligado a ese “barroco moderno” que lee Nicolás Rosa en el prólogo a *Si no a enhestar el oro oído* de Héctor Píccoli, marcado por una escritura “artificial” –el epíteto es problemático–, de superficie, que tiene la voluntad

4 Concluye Ricardo: “Predomina ya no el encuentro el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección, surrealista, sino el encuentro de diversos planos del lenguaje en el poema, lo que crea una polifonía –señalada por Santiago Kovadloff como una característica de los nuevos poetas– que da el tono asimétrico, tensionados, que a veces finge contar fábulas, suntuosidad, y en realidad hunde el término en su significado originario: del portugués barroco, ‘perla irregular’” (*Xul*, 1, 17).

5 Estamos en presencia de una etapa en la que no existe una discusión teórica (práctica) real entre diferentes escuelas que se plantean los cómo, los por qué y los para qué de la poesía de hoy. Ante la comprobación empírica de que no obstante existen algunos grupos que se autopostulan como variante real frente a este estado de cosas, creemos de vital importancia acercarse a ellos para conocer sus planteos y el material poético que producen y para elaborar una visión crítica de los mismos...” (*Xul*, 1, 30).

“de producir una textura más que un texto” (García Helder 24) y que se define por “el exceso en el recurso” (Chauvié 113): complejización de la sintaxis, un trabajo extremo de relieve con el significante y lo fónico, el léxico ampuloso e indeterminado, pero también el gusto por operaciones intertextuales entre las que se destaca la parodia.

La traducción aparece como una práctica frecuente en las páginas de *Xul*, aunque marcada por una diferencia destacable con respecto a otras revistas; diferencia que proviene, sin duda, del tratamiento que recibe también la poesía. La traducción en *Xul* aparece no sólo como un método para la incorporación de nuevos contenidos —lo nuevo para *Xul* no está tanto en la novedad editorial como en aquello que nadie ha traducido antes, lo *excéntrico* (la poesía medieval galaico portuguesa en el N° 3, los poemas celtas en el N°9)— sino también como un objeto de indagación. De este modo, la traducción no se agota en su ejercicio ciego sino que es posible detectar la elaboración de un pensamiento sobre la traducción. Pruebas de esta elaboración son la encuesta sobre la traducción poética que aparece en el N° 4 (a la que responden Raúl Gustavo Aguirre, César Aira, Ramón Alcalde, Rodolfo Modern y Raúl Vera Ocampo) y el N° 9, titulado “El espejo de la traducción”, que aparece como una sucesión de traducciones y ensayos marcados por la recurrencia de una figura, la de Vladimir Nabokov. Precisamente, en “Nabokov y una pequeña teoría sobre la traducción literaria”, Jorge Perednik cuestiona la desmesurada exigencia de fidelidad de Nabokov, para intentar pensar a la traducción desde otro lugar:

si se reconstruyera el tema de la transmisión desligándolo de las lógica jurídica y política de la propiedad y de la herencia, la traducción literaria podría ser retomada problemáticamente como lo que es, un tema literario. La tarea de escritura o de lectura de una lengua particular ubicada entre varios idiomas y múltiples lenguas. Las concepciones predominantes olvidan demasiado a menudo la principal consecuencia lógica de sus enunciados, cuya verdad requiere de un buen entendedor y pocas palabras: el resultado de traducir un escrito literario, para quien gusta de la literatura por sobre la telegrafía o el espiritismo, puede ser más que un mensaje o la invocación de una ausencia: puede ser otro escrito literario (*Xul*, 9, 35).

La idea que repone en otro registro las declaraciones hechas por el Borges de los años ‘20, intenta colocar a la traducción en otro lugar que el de la sucesión y la reproducción, hace del traducir un acto de autonomía. Solidaria de su concepción de la poesía como experimentación lingüística, para *Xul* la traducción es la escenificación de la distancia entre las lenguas, extrañas entre sí, que ella vincula. A *Xul* le interesa el diseño de las lenguas, su idiosincrasia gráfica (por la misma razón adora la caligrafía, y cuando publica los poemas de Juan L. Ortiz en el N° 12, reproduce los manuscritos). Es como si se insistiera en demostrar, sobre todo en su aspecto externo, otra de las cuestiones que señala Perednik en su ensayo: que lo interesante de la traducción está, precisamente, en que “relaciona dos escritos distintos y afirma, de algún oblicuo modo, que ambos son idénticos” (*Xul*, 9, 35). Por eso cuando se traduce *El libro de la almohada* de Sei Shonagon se incorpora la escritura fonética *hiragana* en la página y cuando se traducen los poemas celtas la lengua original está presente, en el mismo tamaño de tipografía que el español. El inglés, el alemán, el francés, el portugués, todas las lenguas extranjeras que tocan los traductores de *Xul* aparecen para mostrar la distancia en la que opera la traducción. Por eso en *Xul* el formato de traducción es, casi exclusivamente, bilingüe.

Los nombres franceses que ingresan a *Xul* están ligados a la teoría literaria postestructuralista y a la filosofía (Roland Barthes, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Phillippe Sollers). La regularidad, más allá de

constituir un rasgo propio de la revista, da cuenta de una tendencia que comienza a producirse ya en la década anterior, y que postula al francés más como un proveedor de teorías que de literatura (Croce, “Boom” 28). Otra serie importante de nombres franceses aparece en el N° 10, y la inclusión llega por la vía de la experimentación: se trata de textos pertenecientes a OuLiPo (Taller de Literatura Potencial), el grupo originado entre 1960 y 1961 por un grupo de escritores (y matemáticos), como un proyecto de escritura experimental. El OuLiPo parte de la exaltación del carácter formal (sintáctico) y estructural de la literatura, y propone un tipo de escritura que, a través del acatamiento a una serie de reglas que condicionan o restringen la selección del material lingüístico, conduce a la elaboración de nuevas “estructuras literarias artificiales”:

La actividad del Oulipo –se lee en el “Segundo Manifiesto” de la agrupación, traducido por Raúl García– y la misión de la cual se considera investida plantea el (los) problema(s) de la eficacia y la viabilidad de las estructuras literarias (y, generalmente, artísticas) artificiales. La eficacia de una estructura –es decir, la ayuda más o menos grande que puede aportar a un escritor– depende en principio de la más o menos grande dificultad de escribir textos respetando las reglas más o menos constrictoras (*Xul*, 10, 61).

El número de *Xul* incorpora un interesante corpus de textos que presenta de modo preciso al grupo: aparecen allí François Le Lionais y Raymond Queneau –fundadores del grupo–, Jean Lescure Jacques Roubaud y Georges Perec⁶. En el ensayo que cierra el conjunto, Julián Pérez señala la existencia en Argentina de los TaLiPo? (“Talleres” de literatura ¿Potencial?).

La preferencia norteamericana: *La Danza del Ratón*

Objeto más discreto que *Xul*, *La Danza del Ratón* aparece en 1981, dirigida por Javier Cófreces y Jonio González. El sumario en portada anuncia un diagnóstico, “Poesía argentina: algo huele mal”, y el editorial afirma la fuerza opositiva de la revista a través de una crítica a sus contemporáneas:

hablar de heroísmos, lirismos, moscas blancas, rara avis, iluminados (términos todos utilizados en apariciones de “revistas de poesía”), en este momento, no tiene ningún sentido. Como tampoco lo tiene la posición que adoptan furtivas publicaciones especializadas, o poetas oportunamente ensalzados, al considerarse ‘salvadores de la lírica’, y hacer alarde indiscriminado del gesto redentor (*La danza del ratón*, 1, 1).

La danza del ratón, tuvo, como lo señala Javier Cófreces en el inicio del último número de la revista (N° 20) “una periodicidad algo anárquica” –se interrumpe desde 1987 a 1993– y la dificultad económica para mantener la revista fue un problema frecuentemente planteado en sus editoriales⁷. La revista fundó un sello

6 Georges Perec fue una de las incorporaciones posteriores de OuLiPo. En la adopción de reglas constrictivas, su novela *La desaparición* (1969), aparece como un ejercicio ejemplar, dado que Perec escribe un texto extenso y coherente sin utilizar, en ningún momento, la letra *e*, la más frecuente y común de la lengua francesa.

7 En una breve nota titulada “Continuidad”, hacia el final del número 3-4, aparece una declaración de los directores: “Queremos aclarar que son muchos y graves los inconvenientes que hay que salvar para llevar a cabo cada número de *La Danza*... Nuestra idea fue en un principio hacer una revista trimestral. Sin embargo, pese a que agotamos toda la tirada en el primer mes de venta, el dinero recaudado nunca alcanza para cubrir los gastos del siguiente número. Por lo tanto, queremos aclarar que con un número, dos, tres o cuatro al año, *La Danza del Ratón* va a seguir existiendo” (*La danza del ratón*, 3-4, 52). En el N° 8 se lee: “el infierno de estas revistas tiene forma de irregularidad. Ni trimestral ni semestral, ni nada” (*La danza del ratón*, 8, 1).

editorial propio dedicado a la poesía, que en 2001 fue rebautizado “Ediciones en danza” y que continúa hasta hoy⁸.

La danza del ratón le concede mucho espacio en sus números a la publicación de poemas, tiene una impronta antológica innegable, pero se configura a la vez como un objeto periodístico: incorpora ensayos –mucho más breves y menos teóricos que los de *Xul*–, reportajes a poetas y notas introductorias a todos sus contenidos. Hay un interés por los nuevos poetas argentinos, pero también por la poesía latinoamericana (así, aparecen antologías como “Nueva poesía de Venezuela”, “Nueva poesía peruana”, “Nueva poesía ecuatoriana” o “Talleres de poesía en Nicaragua”), algo que la revista asume en la editorial de su sexto número. El N° 6 En diciembre de 1984 se publica un dossier titulado “10 años de poesía argentina”, al que se define como “unos de los primeros pasos para hacer más claro el panorama de nuestra última poesía”. De hecho, los artículos recomponen el estado de la poesía durante la dictadura (“Poesía desde el golpe” y “Poesía argentina del setenta”) y establece las líneas fuertes leer el presente (“Para una situación de la poesía argentina”).

La danza reivindicó un modo de hacer poesía muy diferente al del grupo de *Último Reino* y al de *Xul*, y su interés estuvo en promover una poesía de corte más realista (marcada por la referencia a un orden cotidiano), con una impronta del lenguaje coloquial y formalmente configurada a través del verso libre y breve (algo que queda explícito en la “Antología interna” que se publica en el doble número 3-4). No obstante esta tendencia, es preciso tener en cuenta el carácter siempre heterogéneo que tuvo *La danza* y que tienen las revistas de poesía (al menos aquellas que cuentan con un caudal significativo de números)⁹.

En el número doble 3-4 aparece un interesante artículo de Jorge Fondebrider, “La nación a partir de sus poetas”, en el que se reflexiona sobre el vínculo entre la poesía argentina y la poesía extranjera. Fondebrider, que será un integrante clave de *Diario de poesía*, habla de una crisis de la cultura argentina que genera una “alienación” de la lírica argentina y la vuelve incapaz de recuperar los valores de una tradición vernácula, existente.

Si consideramos que una de las posibles maneras de descuidar lo propio es omitir su existencia estamos de lleno en el punto neurálgico del problema. La omisión posee varias formas: censura, insuficiencia económica, parcialidad crítica, oportunismo ante la falta de modelos anteriores a los cuales recurrir para avalar una intención presente nos vemos obligados a buscar modelos foráneos. Esto no sería traumático si en nuestra tradición no nos fuera posible encontrar lo que buscamos (*La danza del ratón*, 3-4, 16).

La traducción, por lo tanto, aparece como un mecanismo compensatorio para suplir aquello que sin embargo ya había sido habilitado por la tradición argentina, pero que está oculto, negado: Fondebrider cita

8 “Ediciones en danza” surge como un espacio de publicación que le da continuidad a la línea de la revista luego de su desaparición, y como se lee en su página web, tiene como fin la “difusión y distribución de la obra de poetas argentinos habitualmente soslayada por los medios comerciales vinculados a la literatura y a la cultura”.

9 Así debe leerse la respuesta que Javier Cófreces le da, en un reportaje, al periodista que pregunta si *La danza del ratón* se pronunció por un tipo específico de poesía: “El gran Edgar Bayley decía: La poesía es en el fondo, cualquiera sea la forma que adopte, una afirmación desesperada del deseo y del amor. Suscribimos a Pellegrini cuando afirma: La poesía es una mística de la realidad. El poeta busca en la palabra no un modo de expresarse, sino un modo de participar en la realidad misma. La danza del ratón se pronuncia por la poesía en general; por la actitud poética como alternativa de abordaje a un mundo que, en algún punto, todavía aguarda algo del hombre. Por afán reduccionista se vinculó la primera etapa de *La danza del ratón* con una poesía emparentada con la vertiente sesentista y el realismo socialista. Cualquier lector de la revista podría desvirtuar ese encasillamiento fácilmente (Cófreces, 2000).

el ejemplo del coloquialismo, que ingresa en los poetas jóvenes a partir de la poesía norteamericana del cincuenta, pero que tiene exponentes argentinos, velados, como Raúl González Tuñón o Nicolás Olivari. Este déficit de lectura, esta “más que deficiente formación escolar en literatura argentina” coloca a la poesía en una posición excéntrica constante:

fuijmos hijos de la tradición francesa, escribimos haikus o buscamos soluciones para la poesía argentina en Hölderlin o Novalis. No digo que todo esto esté mal, pero sí afirmo que la mayor parte del tiempo es lo único que podemos hacer... hasta que un día perdamos las raíces (*La danza del ratón*, 3-4, 17).

El ensayo resulta por lo menos curioso en las páginas de *La danza del ratón*, que leyó con énfasis a los poetas coloquialistas norteamericanos y que hizo de la poesía en inglés –fundamentalmente de la poesía norteamericana– una proveedora de retóricas. La poesía norteamericana ingresa a las páginas de *La danza* no sólo a través de la traducción de poemas, sino también de los reportajes o los textos críticos. En el catálogo de nombres aparecen Ezra Pound, Frank O’Hara, John Ashbery, Kenneth Koch, Lawrence Ferlinghetti, Kathleen Raine, Anne Sexton, Elizabeth Bishop, D. H. Lawrence, Robert Creeley, Seamus Heaney, William Carlos Williams, Charles Simic –de origen serbio–, John Berryman, Paul Auster, Charles Tomlinson, entre otros. Los nombres aparecen en antologías individuales o en antologías grupales, mediante las cuales la revista se abocó a definir las tendencias o movimientos dentro de la poesía norteamericana que consideró importantes: “Escuela poética de Nueva York” (que inaugura el primer número de la revista), “Poesía Negra en U.S.A.” (Nº 2), “Poesía norteamericana actual” (Nº 8), “Poetas lesbianas norteamericanas” (Nº 5) o “Informe sobre poesía chicana” (3-4), estos dos últimos preparados por Diana Bellesi. El formato de la traducción casi nunca es bilingüe.

A pesar de la obviedad del comentario, es necesario señalar que el conocimiento de lenguas extranjeras que tienen los directores de las revistas y su afinidad con una en particular, inciden de modo directo sobre el caudal de traducciones publicadas, y *La danza del ratón* corrobora este hecho, a través de la labor como traductor del inglés que cumple en la revista uno de sus directores, Jonio González.

La mayor parte de las traducciones publicadas en *La danza* son levantadas de otras publicaciones (libros de autor, antologías o revistas del pasado) y la fuente suele consignarse en el apartado “Bibliografía” que aparece al final del número. Esta política de selección de contenidos, que es también una política de traducción, aparece expuesta en la introducción a unas versiones de Paul Auster publicadas en el Nº 14: “No es costumbre de *La Danza del Ratón* publicar textos extraídos de libros de reciente aparición en el mercado. Normalmente se buscan y privilegian poemas de libros agotados, notas de difícil o trabajos inéditos” (*La Danza del Ratón*, 14, 36). No obstante, el trabajo de archivo se acentúa en el caso francés. Porque frente a la poesía norteamericana, que goza de una actualidad innegable y cuyas traducciones son realizadas, la mayoría de las veces, específicamente para la publicación, la casi totalidad de traducciones del francés son el fruto de un trabajo de rastreo en publicaciones previas –a excepción de los poemas de George Bataille que Javier Tusell traduce especialmente para la revista en el Nº12–. Paul Éluard, por ejemplo, aparece en el Nº 2 a través de traducciones extraídas de un número de *A partir de Cero*, la revista surrealista de los ’50 dirigida por Enrique Molina, y de diferentes volúmenes publicados en Argentina y en España; el aporte de la revista está en la

introducción crítica que redacta Javier Cófreces. En el mismo número también se publica a Georges Schehadé, pero en este caso se repiten tanto la introducción como las traducciones aparecidas en el N° 2 de *A partir de Cero*.

Existe una diferencia de grado entre la reproducción de traducciones previamente publicadas en otros medios y la publicación de primeras traducciones, diferencia que contribuye a definir la relación que una revista mantiene con las lenguas extranjeras. El trabajo de archivo, cuya labor arqueológica tiene un mérito evidente —el de reponer versiones destacadas del pasado, poco accesibles para los lectores actuales—, no carga con el mismo valor de las primeras traducciones, en las que la exposición de lo nuevo (lo no traducido antes), marca el carácter altamente selectivo de la traducción y la muestra como una inversión, una apuesta; apuesta que no sólo debe pensarse en relación con aquellos autores antes desconocidos, nuevos en términos absolutos, porque tiene un alcance más extenso y puede aparecer relacionada con aquellos nombres firmes desde hace tiempo en el interior del canon de las literaturas extranjeras que contribuyen a sostener y modificar los referentes de una literatura, a lo largo de generaciones.

Otros nombres franceses presentes en *La danza* son Guillaume Apollinaire (N° 8) y Jean Arp (N° 15). Ambos figuran, a la vez, en alguna de las varias “Antologías temáticas” que publica la revista a partir del N° 10 (sobre gatos, pipas, viajes, muebles, plantas, piedras, autos, roedores, alcoholes o libros, entre otros) y que constituyen otro modo entrada para la poesía extranjera. Ahí puede leerse a Charles Baudelaire, Tristan Corbière, Stéphane Mallarmé, Marguerite Yourcenar, André Breton, Yves Bonnefoy, Jean Arp y Francis Ponge, René Char o Benjamin Péret. En estas antologías, el criterio temático, el referente compartido aparece como el único valor: no hay ninguna introducción crítica a los textos y nunca se consigna el nombre del traductor ni la fuente de la que se extraen los textos.

La Danza del ratón da cuenta de una mutación en las políticas de traducción de poesía extranjera en Argentina, mutación que será posteriormente confirmada por otras revistas —como *Diario de Poesía*— y por ciertas agendas de publicación en el campo editorial de nuestro país. La colección “Los grandes poetas”, publicada por el Centro Editor de América Latina (CEAL) desde 1987 aparece como un índice de este cambio. En su catálogo, en el que además de la poesía argentina y latinoamericana se incluyen títulos de poesía extranjera, hay un claro predominio de los poetas norteamericanos (Walt Whitman, Emily Dickinson, Allen Ginsberg, Wallace Stevens, William Carlos Williams, Sylvia Plath, Marianne Moore, entre otros), mientras que los títulos franceses se reducen a dos: *La linda pelirroja y otros poemas* de Guillaume Apollinaire y *Libertad y otros poemas*, de Paul Éluard. En este sentido, como lo señala Fabián Iriarte, el proyecto del CEAL aparece como la confirmación de una tendencia ya iniciada con anterioridad: “El canon de poetas modernistas ya era conocido en la Argentina antes de la publicación de los fascículos del CEAL, pero esta colección confirmó la posición que estos autores ocupaban en la conciencia poética de lectores y poetas de nuestro país” (Iriarte, 2006: 170).

Referencias bibliográficas

Fuentes

Último Reino (N° 1: 1979 - N° 24/25: 1998).

XUL (Nº 1: 1980 – Nº 12: 1997).

La danza del ratón (Nº 1: 1981 – Nº 20: 2001).

Bibliografía teórica y crítica

Battilana, Carlos. (2005). “*Diario de Poesía*: el gesto de la masividad”. En: Manzoni, Celina (ed.) *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, 145-164.

Chauvié, Omar. (1998). “El neobarroco en cuestión”. En: Giordano, Alberto y Vázquez, María Celia (eds.) *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo, 109- 121.

Cófreces, Javier. “Hoy falta compromiso con la poesía” (reportaje de Rafael Quiroga). En: *La Capital*, domingo 24 de diciembre de 2000: <<http://archivo.lacapital.com.ar/2000/12/24/articulo173.html#>>. 13/05/2013.

Croce, Marcela. (2007). “Boom, paredón y después”. En: Enrique, José (comp.) *Los '90: fin de ciclo. El retorno a la contradicción*. José Enrique, compilador. Buenos Aires: Final Abierto, 38-47.

García Helder, Daniel. (1987). “El neobarroco en la Argentina”. En: *Diario de Poesía*, 4, 24- 25.

Genovese, Alicia. (1998). *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos.

Ibarlucía, Ricardo. (1990). “Romanticismo y Neo-romanticismo”. En: *Diario de poesía*, Nº 14, 20.

Iriarte, Fabián. (2006). “El viejo Ezra en el quiosco de la esquina: poesía norteamericana en los fascículos de la colección Los Grandes Poetas del Centro Editor de América Latina”. En: Bueno, Mónica y Taroncher, Miguel Ángel (coords.). *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 157- 188.

Toury, Gideon. 1995. *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Trad. de Rosa Rabadán y Raquel Merino. Madrid: Cátedra, 2004.

Escribir en la transición hacia la democracia. El caso de María Moreno en *El porteño* (1984-1985).

Julieta Viu Adagio

UNR-CONICET

La década del ochenta en Argentina está marcada por un complejo proceso de transición hacia la democracia que, entendido en un sentido amplio, no finaliza con la asunción presidencial de Raúl Alfonsín a fines de 1983. Hacemos énfasis en la idea de proceso, propuesta por el politólogo Oscar Oszlak al afirmar que “las recientes elecciones y la asunción de un gobierno libremente elegido por el pueblo no garantizan la vigencia de prácticas e instituciones democráticas. Su definitiva incorporación a la vida política será un proceso arduo y lento” (1984: 12). La noción de transición implícita requiere de la transformación de hábitos, conductas y discursos sociales que no se conquistan de modo automático por medio de actos eleccionarios.

Desde el enfoque sociodiscursivo planteado por Marc Angenot, se sostiene que el discurso social establece límites en relación a lo decible y lo pensable que se manifiestan en la hegemonía discursiva, es decir, en la existencia de “un conjunto de mecanismos unificadores y reguladores que aseguran a la vez la división del trabajo discursivo y un grado de homogeneización de retóricas, tópicos y doxas transdiscursivas” (2010: 31). A partir de este planteo teórico, analizaremos qué implicó escribir en la transición hacia la democracia, período histórico en el cual los escritores intentarán traspasar los límites de lo decible y lo pensable.

El proceso de transición democrática se cifra en el pasaje de la privatización de la vida a la recreación de la escena pública (Oszlak, 1984) que afecta no sólo al campo político sino a la sociedad en su conjunto. En consonancia con este análisis, Roxana Patiño afirma que “el entramado social completo debe pasar en esos años por un proceso de transformación de una fuerte matriz autoritaria...” (1997: 5). El recambio presidencial de Videla a Viola en 1981 significó el comienzo de un largo camino de apertura política. De esta manera, nos referiremos a la transición desde principios de la década del ochenta. Este proceso se manifestó, en el ámbito del periodismo, en la emergencia de numerosas publicaciones. *Sitio*, *El Porteño*, *Pié de Página*, *La bizca* y *Mascaró*,¹ por nombrar las más relevantes.

María Moreno ha escrito, en varias oportunidades para el diario *Página/12*, notas donde rememora los ochenta, años hacia los que evoca una fascinación singular. Cito a continuación un fragmento que trasmite de manera sintética el clima de esos años.

el arte, la política y la vida cotidiana conocieron fervores, cruces y mutaciones de los que todavía seguimos siendo los herederos. Del café Einstein a la redacción de *El porteño*, de las Madres de Plaza de Mayo al Parakultural, de los manuales de comportamiento gay de la CHA a los desplantes de Batato Barea, los años ochenta cambiaron -casi siempre a los ponchazos, con un vértigo tan saludable como caótico- las viejas agendas político-culturales y los protocolos sociales, minaron las fronteras entre identidades y prácticas y recuperaron una ilusión que parecía perdida: el goce y la fiesta volvían a ser posibles (2003).

¹ Para un abordaje en profundidad sobre las revistas culturales argentinas, véase: Patiño, 1997.

En esta secuencia que resalta el aspecto cultural, se observa que frente a la censura y a la represión que significó la dictadura, los años posteriores se caracterizaron por el destape, la explosión, la exaltación, en definitiva, la visibilización de lo que había permanecido oculto. Moreno colocó en el centro de la escena de los ochenta al *under porteño* como un espacio de resistencia que buscaba restituir los lazos sociales quebrados por la dictadura. “Las noches del Einstein transcurrían entre alocadas *performances* teatrales, tangos eróticos, shows de músicos y grupos de rock y punk, *sketchs* porno protagonizados por sus propios dueños, tragicómicos monólogos unipersonales...” (Lucena, 2012: 39). Estos años se caracterizaron por producir grandes cambios a nivel artístico que conllevaron la hibridación de lenguajes, disciplinas y espacios; como también, por la emergencia de numerosos proyectos periodísticos-editoriales ligados a las reivindicaciones y luchas feministas.

Los ochenta cifran también una instancia inaugural en relación a la escritura de María Moreno, quien desarrolló múltiples funciones en torno al ámbito periodístico, campo con el que se identifica y a partir del cual se define. Su escritura y su sostenida gestión cultural contribuyeron al proceso de apertura democrática. Fue cronista y secretaria de redacción y, a su vez, impulsora de revistas y suplementos. Comenzó escribiendo notas para *La opinión*, *Status*, *Vogue* y *Siete días*². Luego, fue secretaria de redacción del diario *Tiempo Argentino*, en el cual creó el suplemento “La Mujer” y escribió la columna “A tontas y a locas”³. En 1983, fundó *Alfonsina*, primer periódico para mujeres y, en 1984, la columna “La porteña” en *El porteño*. Al final de esta década, participó de *Babel*, revista de libros.

La revista *El Porteño* salió a la calle por primera vez en enero de 1982. “En la etapa final del gobierno de Viola, todavía no había llegado Galtieri” (Matos, 2011: 1), comentó Gabriel Levinas, director editorial. Se trató de una publicación mensual no partidaria pero claramente opositora a los militares, realizada por una cooperativa de periodistas independientes. Abordó temas polémicos y generó espacios alternativos de enunciación al otorgarle lugar a los escritores que volvían del exilio, a las Madres de Plaza de Mayo, a los homosexuales y a los aborígenes. En el primer número, aparece una nota editorial donde Levinas refiere a la situación particular en la que se encontraba el país y explicita el perfil que tendrá la nueva revista con el objetivo de despejar dudas a quienes consideren que, en esas circunstancias, emprender un proyecto así pueda parecer insensato. Por un lado, el director evalúa que hay dos opciones: o sumarse a las personas paralizadas que esperan que algo suceda, o bien, tener un proyecto aunque ello significase correr riesgos. Por otro lado, respecto a los temas que trataron, es interesante el argumento que Levinas da para explicar por qué no se ocuparán de los avatares de la sucesión presidencial: “nada se puede modificar cuando las elecciones están suspendidas hasta nuevo aviso y tanta gente carece de participación” (1982: 5). Estas palabras ponen de manifiesto, por un lado, el clima de época y, por otro, el tono provocador que tuvo esta publicación. Respecto al nombre de la revista, afirma que se refiere a los periodistas que participarán en ella.

... a ese Porteño le interesa mucho lo que vendrá y no es el porteño de la esquina con la ñata contra el vidrio. Quiere hacer otra cosa que la que hace Minguito y su barra del café y no le gusta quedar amurado. No le gusta limitarse a la imagen folklórica ciudadana como si tantos millones de habitantes se conformaran con dejarse cebar el mate por la vieja. Nunca bastaron los clisés, pero estimularlos y difundirlos hasta el cansancio se vuelve sospechoso. Para aclarar al lector: para nosotros son tan porteños Rivero como Spinetta, el polaco Goyeneche como Borges (1982:5).

2 En esta revista, Moreno participó con algunas crónicas sobre figuras del espectáculo como, por ejemplo, el creador del programa Titanes en el ring, Martín Karadagian, el humorista Jorge Porcel, el boxeador Sergio Víctor Palma y el conductor Andrés Percivale, entre otros.

3 En esta columna, Moreno trabajó temas relativos a la mujer. Algunos de los títulos más significativos son “Cuando papá enseñar a ser mujer”, “Locas, pero no del todo”, “La importancia de tirar la toalla” y “Señoras ¡a vuestra salud!”.

Moreno asume el desafío de ser parte de la revista a fines de 1984 y crea la columna “La porteña”, que a mediados de 1985, será continuada por la periodista Andrea Ferrari.

Esa escritura de la transición, a la que referimos en el título de la ponencia, se cifra en los temas y el tono que presentan los textos. En primera instancia, llamamos la atención sobre los títulos tanto de los suplementos como de las columnas de María Moreno ya que observamos allí la construcción de un *locus* enunciativo en tensión con el contexto de publicación. A pocos días de la asunción presidencial de Raúl Alfonsín, crea *Alfonsina, primer periódico para mujeres*. En el diario *Tiempo Argentino*, el suplemento “La mujer”. En *Babel, revista de libros*, “La mujer pública”. Y, en *Página/12*, “Las 12”. A la voz masculina, expresada en el título de la revista, la escritora elige para su columna “La porteña”. Como puede observarse en los casos referidos, la operación de selección del nombre conlleva la delimitación de un espacio de escritura que busca nombrar la diferencia. Si bien en la mayoría de los casos se trata de la mujer, en otros momentos tratará, por ejemplo, el tema de los homosexuales. En segunda instancia, planteamos un estrecho vínculo entre la escritura de la transición y lo que denominaremos el Proyecto María Moreno. Este último nace con la invención del seudónimo y se consolida alrededor de los años ochenta cuando publica gran cantidad de textos (notas, crónicas, entrevistas, suplementos y columnas) con y, también, contra la moda. La necesidad de inventar este nombre de autor está íntimamente ligada al prejuicio que pesa sobre esta temática. La escritora sostiene que el nombre falso le dio mayor libertad en la elección de los temas. “Como Cristina Forero (mi “nombre de verdad”), empecé firmando notas de vida cotidiana en *La Opinión*. “María Moreno” apareció recién con una nota que me parecía muy baja, una especie de investigación sobre las fruterías nocturnas de Buenos Aires” (Link, 2001). Al contrario de lo que pueda pensarse, la moda no es un tema anacrónico sino la posibilidad de escribir sobre la realidad cotidiana.

Este tópico, que agrupa una diversidad de temas, es la forma que Moreno encuentra para narrar las escenas de la vida cotidiana. En “La porteña”, esas escenas son, por ejemplo, manifestaciones del machismo argentino que considera a la mujer como objeto sexual; la discriminación hacia los homosexuales; una marcha pidiendo justicia ante un juicio por violación en el que se argumentó que la mujer había gozado; en definitiva, podemos sostener que “La porteña” narra la discriminación social y cultural que sufren ciertos sectores de la sociedad. En “Coca Sarli, maestra de Eros”, texto que inauguró la columna, la moda se expresa en esa estrella del espectáculo, más precisamente, del cine argentino, que es Isabel Sarli. Moreno analiza las películas eróticas de Armando Bó en las cuales participó dicha actriz. Con una escritura cargada de ironías, retoma algunas escenas de *Insaciable*, a la que considera un canto a la libertad femenina en medio del sexismo del cine nacional. Con el objetivo de criticar ciertos comportamientos machistas, el relato hace foco en el personaje de Carmen. Sin embargo, esta figura del espectáculo es el comienzo de la nota pero no el punto de llegada: los comportamientos sociales y las representaciones de la mujer en el imaginario colectivo. Sintéticamente, afirmamos que “La porteña” abordó mayormente temas que estaban silenciados.

La selección de los temas estuvo acompañada de un tono y un lenguaje irreverentes por elección. En “A tontas y a locas”, su columna en el diario *Tiempo argentino*, Moreno comienza a experimentar con ambos elementos. En esa escritura, que tuvo lugar con el fin de la dictadura, observamos que la exaltación fue mayor. Encontramos allí no un tono sino más bien un tonito, “una suerte de explosión eufórica que se sosegaba, por lo general, a las sesenta o setenta líneas con la ayuda de una pregunta retórica o un final pomposo” (Moreno, 2001: 9). En este caso, todo el texto estaba impregnado por el mismo tono. En cambio, en “La porteña”, esa exaltación se manifestó de otra manera debido a que tuvo lugar la alternancia de tonos. En “Y, no sería viril...”, se analizan diversas expresiones que manifiestan la postura machista del político José María Rosa. Allí, observamos que predomina en el escrito un tono serio aunque es interrumpido en varias ocasiones por uno más coloquial y provocador. Cito a modo de ejemplo el siguiente fragmento:

El Señor Rosa sugirió también que no era cuestión de comportarse como las mujeres de los sainetes de Vacarezza, que se pelean sólo por ser vecinas. Nos hace reír una comparación tan anacrónica, que supone que las mujeres hoy nos podemos dar el lujo de quedarnos en el balcón vigilando la casa de enfrente (Moreno, 1984: 72)

Es bueno recordar que cuando Moreno estaba escribiendo estas columnas “no existían entonces ni la patria potestad compartida, ni el divorcio vincular y el aborto era impronunciable” (Moreno, 2001: 10). Por ello, la defensa de la libertad de la mujer como la crítica a la moral machista, que llevó adelante “La porteña”, cifran esa escritura en la transición hacia la democracia capaz de abrir nuevos temas y perspectivas de análisis. Aclaremos que, en realidad, no se trataría de temas nuevos sino de temas silenciados. En aquel contexto, se buscó, entre otras cosas, abrir el debate democrático sobre la condición de las mujeres. Es en este gesto donde leemos que el proyecto María Moreno pone en crisis la hegemonía discursiva que había reinado durante la dictadura.

Referencias Bibliográficas

- Angenot, Marc. (2010). *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Levinas, Gabriel. (1982). “Carta del director”. En *El porteño*, año I, N° 1.
- Link, Daniel. (2001). “Onda góngora”. En *Radar Libros, Página/12*. 9 de diciembre.
- Lucena, Daniela. (2012). “Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años ochenta”. En *Estudio Avanzados 18*. Diciembre.
- Matos, Rubén. (2011). “Gabriel Levinas: De El Porteño hasta twitter”. [en línea]. Disponible en <<http://rubenmatos.wordpress.com/2011/08/17/gabriel-levinas-de-el-porteno-hasta-twitter/>>
- Moreno, María. (1984). “Coca Sarli, maestra de Eros”. En *El porteño*, año III, n° 35.
- _____. (1984). “Y, no sería viril...”. En *El porteño*, año III, N° 36.
- _____. (2001). *A tontas y a locas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____. (2003). “La generación del ochenta”. En *Radar, Página/12*. Buenos Aires, 28 de diciembre.
- Oszlak, Oscar. (1984). “Introducción”. En *“Proceso”, crisis y transición democrática/1*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Patiño, Roxana. (2006). “Revistas literarias y culturales argentinas de los 80”. En *Ínsula n° 715-716*, julio / agosto.
- _____. (1997). “Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)”. En *Cuadernos de Recienvenido 4*. Sao Paulo: Universidade de Sao Paulo.

Durante dos días, 23 y 24 de octubre del 2013 se llevó a cabo el XII Encuentro de Arte, creación e identidad cultural en América Latina en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Congregados por el tema Historia y literatura: relaciones, diferencias y entrecruzamientos teóricos profesores, estudiantes e investigadores de universidades nacionales y extranjeras se dieron cita para exponer sus trabajos en torno a la formación de un sistema crítico de cuño del propio suelo en el marco de una enriquecedora discusión acerca del efecto devastador de la globalización en las identidades nacionales y la resistencia de los creadores del continente a las concepciones eurocentristas que excluyen a las grandes mayorías étnicas e intentan borrar desde hace siglos las memorias de los pueblos iberoamericanos. Fieles a nuestros objetivos de un movimiento de profesores, alumnos y artistas, que desde hace muchos años se comprometió en construir con la reflexión y la creación un pensamiento alternativo al impuesto por los centros del poder cultural, y en esta ocasión, lamentablemente sin la valiosa presencia de la Dra. Sonia Contardi, quien fue la creadora e iniciadora del Encuentro. Continuamos, pues, reunidos en torno a ejes como el criollismo, las resistencias artísticas durante las dictaduras del Cono sur, el arte argentino, el barroco y el neobarroco, la literatura latinoamericana, la resistencia indígena y la historia de la ensayística y crítica política de intelectuales argentinos.

El presente libro reúne los trabajos exhibidos en ese Encuentro, que fue organizado por la Cátedra de Problemática del arte latinoamericano del siglo XX y por el Centro de estudios y creación artística en Iberoamérica (CECAI). Dicho Centro tiene entre sus objetivos fundamentales el estudio de la historia social y cultural del Continente Iberoamericano desde sus orígenes hasta la contemporaneidad; y la investigación y difusión de obras literarias o artísticas que provengan de Sudamérica, Mesoamérica y el Caribe.

