ISSN 1850-0153 (Impresa)
ISSN 1850-0161 (En línea)

Gramma

Año XXVIII, Número 59, 2017



Revista de la Escuela de Letras
Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales
Universidad del Salvador
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

ISSN 1850-0153 (Impresa)
ISSN 1850-0161 (En línea)

Gramma

Año XXVIII, Número 59, 2017



Revista de la Escuela de Letras
Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales
Universidad del Salvador
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Gramma
Semestral

Fundadora-Directora
Alicia Lidia Sisca

Editora
Marcela Crespo Buiturón

Secretaria de Redacción
Marina Guidotti

Asistente de Redacción
Enzo Cárcano

La **revista** *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de dos números por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

La **correspondencia editorial** debe dirigirse a la Editora, Marcela Crespo Buiturón. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Tel. 54-11-4372-4261. **Correo electrónico:** marcela.crespo@usal.edu.ar

La **correspondencia sobre canje y los pedidos de suscripción** deben dirigirse a *Gramma*. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. **Correo electrónico:** revista.gramma@usal.edu.ar **Cláusula de Garantía:** Las opiniones vertidas en los artículos de esta revista son exclusiva responsabilidad de los autores y no representan necesariamente el pensamiento del Consejo Editor. © 2018 Universidad del Salvador. ISSN 1850-0161. Todos los derechos reservados.

La reproducción está autorizada siempre que se cite la fuente. El nombre *Gramma* está registrado como marca. Inscripción en la Dirección Nacional de Derecho de Autor en trámite. Está acogida a la protección de las conven-ciones Internacional y Panamericana sobre los derechos de Autor. **Realización Gráfica:** Ediciones Universidad del Salvador EUS. Rodríguez Peña 714, 4º Piso, Tel. 54-11-4812-9344. Dirección de impresión: Maura Ooms.

Consejo Editorial
Dra. Graciela Aletta de Sylvas - Universidad Nacional de Rosario
Dra. Ana María Benda - Universidad del Salvador
Dr. Jorge Alejandro Bracamonte - Universidad Nacional de Córdoba
Dra. Nidia Burgos - Universidad Nacional del Sur
Dra. Elisa Calabrese - Universidad Nacional de Mar del Plata
Dra. Beatriz Curia - Universidad del Salvador
Dr. Juan José Delaney - Universidad del Salvador
Dra. María Rosa Lojo - Universidad del Salvador
Dra. Hebe Beatriz Molina - Universidad Nacional de Cuyo / CONICET
Dra. Grisby Ogas Puga - Universidad de San Juan / CONICET
Dr. Aldo Pricco - Universidad Nacional de Rosario
Prof. Antonio Requeni - Academia Argentina de Letras
Dr. Eduardo Sinnott - Universidad del Salvador
Lic. Enrique Solinas - Universidad Católica Argentina
Dra. Ana María Zubieta - Universidad de Buenos Aires

Comité de Referato Internacional
Dr. Manuel Aznar Soler - Universitat Autònoma de Barcelona (España)
Dra. Lisana Bertussi - Universidad de Caxias do Sul (Brasil)
Dra. Camila Cattarulla - Università degli Studi Roma Tre (Italia)
Prof. Greg Dawes - Universidad Estatal de Carolina del Norte (Estados Unidos)
Dra. Malva Filer, Brooklyn College - (Estados Unidos)
Dr. David William Foster - Arizona State University (Estados Unidos)
Dra. Rosa María Grillo - Universidad de Salerno (Italia)
Dra. Paola Hernández - University of Wisconsin (Estados Unidos)
Dr. Karl Kohut - Universidad de Eichstätt (Alemania)
Dr. Javier de Navascués - Universidad de Navarra (España)
Dra. Silvia Sauter - Kansas State University (Estados Unidos)
Dra. Cynthia Tompkins - Arizona State University (Estados Unidos)

Gramma está indizada por el European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences (ERIH PLUS), por Dialnet, y por el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, Latindex (Nivel i). Está incluida en la Lista de Información Global sobre Lingüística Hispánica, Infoling; en la Hemeroteca de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en el Portal del Hispanismo y en el catálogo de la Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín. Está asociada a Latinoamericana. Asociación de revistas académicas de humanidades y ciencias sociales. Integra el Nivel 1 de revistas científicas (Res. 2249/14 del CONICET) en la base de datos Malena del CAICYT-CONICET.

Puede consultarse el formato en línea en el Portal de Publicaciones Periódicas de la Universidad del Salvador (P3-USAL): http://p3.usal.edu.ar/index.php

Gramma

Año XXVIII, Número 59, 2017

Dossier: "Primer Congreso Nacional de Poesía: Diálogos entre la Creación y la Investigación"
Coordinadores: Enrique Solinas y Marcela Crespo Buiturón

Conferencias y ponencias

Cristina Piña (Argentina)
En Manos de las Maestras: Olga Orozco, Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik 13

Víctor Gustavo Zonana (Argentina)
Perla Rotzait (1920): Razones y Sinrazones de un Olvido 37

Lucía Puppo (Argentina)
Poesía para Mirar: di Giorgio, Pizarnik, Berenguer 57

Celia Clara Fischer (Argentina)
Julio Salgado: la Poética del Murmullo 81

Marina Cavaletti (Argentina)
Ideología, Metafísica y Cotidianeidad en Martín Gambarotta 93

Poemas

Diana Belessi (Argentina)
He construido un jardín y otros… 101

Osvaldo Bossi (Argentina)
Lavanderas y otros… 104

Susana Cella (Argentina)
Telón de fondo y figura y otros… 108

Liliana Díaz Mindurry (Argentina)
Hombre al costado de la nieve y otros… 110

María Amelia Díaz (Argentina)
Convivencia 112

Dolores Etchecopar (Argentina)
poemas sin título… 113

Paula Jiménez España (Argentina)
El trabajo y otros… 115

Hugo Mujica (Argentina)
Hace apenas días y otros… 119

Jorge Paolantonio (Argentina)
Corola de la existencia 122

Cristina Pizarro (Argentina)
De temporum fine comoedia 126

Susana Villalba (Argentina)
Marea y otros…..... 127

Investigación

Greg Dawes (Estados Unidos)
*Hacia el Pasado para Llegar al Futuro:*El camino de Ida*, de Ricardo Piglia* 133

Estudios sobre el Lenguaje

Columnas

Oscar Conde (Argentina)
Literatura Lunfardesca: la Necesidad de Recuperarla e Integrarla a la Enseñanza 149

Julián Martínez Vázquez (Argentina)
La Escritura del Español: una Breve Historia 156

Artículo

Ana María Bellusci (Argentina)
El Rasgo Opositivo del Lenguaje: Revelación de la Máscara. Palabras que Enmascaran y Revelan 165

Creación

Cristian Mitelman (Argentina)
Ezra Pound (Hexámetros) y otros 183

De poeta a poeta

Susana Pérez-Alonso (españa)
Elena Garro: el Desgarro de 100 Años de Soledad… 191

Reseñas

Carlos Battilana (Argentina)
La vida breve. Reseña de La Risa Postergada*, de Oscar Conde* 199

Enzo Cárcano (Argentina)
"Mi padre es leve como una flor": acerca de Barcas sobre la zarza ardiente*, de Enrique Solinas* 201

Marcela Crespo Buiturón (Argentina)
Campos de la narratología. teoría y aplicación, *de Daniel Capano: el Recorrido de un Maestro* 206

Daniel Del Percio (Argentina)
Un Jardín de Rosas que se Bifurcan. *Reseña de* Variazioni sulla rosa, *de Antonio Catalfamo* 209

Autores 212

Normas editoriales 223

Dossier: "Primer Congreso Nacional de Poesía: Diálogos entre la Creación y la Investigación"

Conferencias y ponencias

En Manos de las Maestras: Olga Orozco, Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik

Cristina Piña*

Resumen: Este artículo se propone señalar la incidencia que tuvieron, en mi propia poética, las voces de tres poetas argentinas a quienes considero mis maestras: Olga Orozco, Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik. A las tres les he dedicado diversos libros, ensayos, artículos, cursos y conferencias, pero, sobre todo, han sido mis inspiradoras y aquellas que me abrieron la posibilidad de crear mi propia voz a partir de hallazgos literarios que encontré en su poesía. A través de ejemplos y correlaciones, demuestro en qué sentido y de qué manera se ha producido esa acción constructiva para mi propia voz como poeta, destacando asimismo su situación peculiar en el panorama de la poesía argentina contemporánea en relación con los diferentes grupos poéticos.
Palabras Clave: Poetas Mujeres; Maestras; Voz Poética; Escritura.

Abstract: *This paper wants to underline the way in which three Argentine women poets —whom I consider my masters—determined my own poetical voice: Olga Orozco, Amelia Biagioni and Alejandra Pizarnik. On the three of them I have written books, essays, articles and taught courses and lectures, but they have mainly been an inspiration for me and those who opened for me the possibility of creating my own voice taking on account their own literary breakthroughs. By means of examples as well as establishing relationships, I show in which sense and way this sort of "constructive action" has acted on my own voice as a poet. I also underline their peculiar situation regarding the different groups of poets on contemporary Argentine poetry***.**
Keywords: *Women Poets, Masters, Poetical Voice, Writing.*

Quizás quienes están familiarizados con la obra de John Maxwell Coetzee hayan captado la referencia del título de mi charla con la serie de libros de ensayos literarios que se

* Poeta, crítica literaria, traductora y profesora universitaria. Magíster en Pensamiento Contemporáneo. Profesora titular de Teoría Crítica Literaria e Introducción a la Literatura en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Correo electrónico: cpinaorama@gmail.com
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 13-36.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

están publicando en Buenos Aires —serán tres— y que tuve y tengo el honor de estar traduciendo: *Las manos de los maestros.*

Si hice un ligero cambio, la preposición "en" frente a su artículo "las", es porque, a pesar de que, al igual que Coetzee, me propongo aludir a mis "maestras", no lo haré en forma de ensayo y de crítica como él, que se centra en alguna o varias obras de los numerosos autores que toma —desde Erasmo hasta Ítalo Svevo—.

No, lo que aquí me propongo es algo que va desde el homenaje a quienes fueron las principales maestras para mi producción literaria —porque hay muchos más maestros y amados, desde Rimbaud y Mallarmé hasta T. S. Eliot, San Juan de la Cruz, Wislawa Szimborska, Wallace Stevens o Idea Vilariño, entre los extranjeros, u Oliverio Girondo, Enrique Molina, Alejandro Nicotra, Rodolfo Godino u Horacio Castillo, entre los argentinos—, maestras cuya cercanía, en el caso de Olga y de Amelia, fue directamente amistad y, en el de Alejandra, pasión lectora, y que configuraron mi voz poética y mi concepción de lo que es la poesía.

Porque ellas, a quienes he estudiado y leído a lo largo de toda mi vida, más que ser "objeto de estudio" —que sin duda lo fueron— significaron, en primera instancia, voces con las que formé la mía y, en segunda, maestras en la ética de la escritura, en el sentido de darle la espalda a la fama que puede tener un poeta —humildísima en nuestros tiempos y en nuestras tierras—. Darle la espalda a la fama, para Olga, Alejandra y Amelia consistía en no armarse un grupito de "autobombo" o establecer relaciones que garantizaran premios, promociones, buenas críticas, etc. —actitud muy común en la actualidad—, y persistir en una actitud radicalmente "nómada" en el sentido de no quedarse atadas a un grupo estético fijo.

Las tres, sin duda, son muy muy diferentes, desde su estética hasta su forma de estar en el mundo, más allá de la amistad que las unió. Porque de Olga sabemos que Alejandra la consideró su "madre literaria" —lo que no impidió que le hiciera uno de esos "feos" sentimentales graves, que, sin embargo, no logró arruinar la amistad—, y que fue muy amiga de Amelia —a quien precisamente tuve la felicidad de conocer en casa de Olga—. Por su lado, Alejandra admiraba la parte de la obra de Amelia que pudo conocer; en concreto, ese libro donde iniciaba la ruptura extraordinaria que la llevó a convertirse en una de las voces más osadas de la poesía argentina. Me refiero a *La llave,* sobre el cual Alejandra le escribe una carta que es muestra no solo de su profunda comprensión de la mutación a la que me refería antes, sino de su penetración crítica, cuya lucidez solo pudo captarse tras la reunión de buena parte de sus críticas dispersas —no todas— en su hipotética *Prosa completa*—.

Si digo que son muy diferentes —en algunos aspectos, enormemente distintas; en otros, apenas un poco—, me refiero a una serie de elementos que paso a enumerar. En primer término, a la opción por una retórica determinada o por la experimentación;

en segundo, a la relación entre vida y poesía; en tercero, a las formas de vincularse con su propia subjetividad e ir construyéndola; en cuarto, a la relación con lo que Bourdieu llama el "campo intelectual" (1983, p. 13) del momento —lo digo como término puramente descriptivo, ya que disiento con su concepto de un espacio con posiciones grupales fijas, sobre todo para enfocar a estas poetas, ya que Biagioni y Pizarnik fueron auténticas nómadas en sentido deleuziano, y Olga se mantuvo en una personalísima zona estética e incluso política que no compartía con sus amigos escritores más próximos—. Tal es el caso de Alberto Girri, quizás el amigo escritor con quien mayor intimidad tenía, o el de Juan Gelman, con quien mantenían una fluidísima relación epistolar y que la visitaba siempre que venía a Buenos Aires—; en quinto, a lo relativo a la presencia o ausencia del erotismo en su escritura; por fin, a su actitud respecto de la "originalidad" o el saqueo de la tradición. Paso a detenerme en estos aspectos y a señalar cómo incidieron en mi propia voz poética y concepción de la poesía.

Quien conozca la voz de Olga Orozco sabe que, en su poesía de textos extensos formados por largos versículos de musicalidad estremecedora, esa retórica personal se mantiene y se perfecciona desde el primero hasta el último de sus libros. En ese sentido, somos testigos de la consolidación de un lenguaje opulento, que va haciéndose cada vez más fiel a sí mismo tanto por las metáforas como por el *tempo* y la extensión. Porque hace falta una enorme sabiduría poética para sostener esos larguísimos poemas —que no son solo tres, como es el caso de Alejandra en la parte final de *Extracción de la piedra de locura*— de un libro al otro y mantener ese ritmo casi infaliblemente oracular, pero con momentos de extrema vulnerabilidad como el de los versos iniciales y finales del último poema de su último libro publicado, *Les jeux sont fait*, que casi infaliblemente me hacen llenar los ojos de lágrimas. Porque comienza:

> ¡Tanto esplendor en este día!
> ¡Tanto esplendor inútil, vacío, traicionado!
> ¿Y quién te dijo acaso que vendrían por ti días dorados en los años venideros?
> para terminar:
>
> Madre, madre,
> Vuelve a erigir la casa y bordemos la historia.
> Vuelve a contar mi vida (1994, p. 89)).

A pesar de que, como me lo han dicho muchos amigos poetas, lectores y algún crítico, mi propia voz se habría ido caracterizando, por un lado, por la concisión y, por el otro, por la variedad, sin la lectura de Olga y mi devoción por ese lenguaje lleno de fuerza, creo que nunca hubiera podido escribir algunos poemas. Pienso, ante todo, en

dos grupos: uno de *Taller de la memoria*, de 1998, en prosa y con ecos indudables de *Museo salvaje* de Olga, y la serie "Meditaciones orgánicas" del libro *Meditaciones orgánicas*, de 2011, del que cito el tercero, "Hermandad":

Hermanos cancerosos,
leprosos, cardíacos y accidentados,
amputados y aplastados por el dolor,
yo me he unido a ustedes
desde el grito sin descanso,
yo comulgué con ustedes
desde la miseria de un cuerpo
que se niega a obedecer,
un cuerpo autónomo en su forma de sufrir
de pedir un remedio
para el daño inaguantable.

Hermanos infartados,
tuberculosos y con *delirium tremens*,
con el pie baldado por la parálisis cerebral,
con el páncreas hecho trizas por la infección,
yo como de su mesa y mendigo su pan,
yo busco en la bella analgesia
el olvido de la sierra que pulveriza mis huesos,
yo comparto en la desgracia de un cuerpo
herido por la enfermedad,
la condición humana abyecta
que nos hace más hermanos
que el amor.

Hermanos sin alivio ni cordura,
hermanos en la escrófula y el herpes,
picados de viruelas, trozados por la peste,
ahogándose en un enfisema atroz,
yo sé lo que se siente cuando todo el universo
se reduce a un punto que entra en erupción
y la lava del dolor nos arrastra
nos crucifica

nos cunde
plegados en el grito y la experiencia del filo
en las entrañas o en el hueso.
Hermanos en el dolor del cuerpo,

hermanos en la bilis que se vuelca,
las células que, enloquecidas, se devoran a sí mismas,
en el aullido silencioso de la noche de hospital,
en la plegaria entrecortada rumbo al quirófano,
yo he comido la carne del delirio por el dolor
que no cesa,
he bebido el acíbar de la caricia que no calma,
he conocido la magia sin par de la morfina que de pronto sí,
de pronto envuelve los nervios calcinados
con su lienzo y su consuelo.

Hermanos cancerosos, hemipléjicos
o atravesados por una bayoneta,
somos la idéntica carne irredenta,
el mismo grito estentóreo o silencioso
donde claudica nuestra especie (2011, pp. 66-67).

Por el contrario, tanto Amelia como Alejandra se caracterizaron por ir modificando su lenguaje y experimentando con formas totalmente diferentes, aunque la más transgresora y libre fue Amelia, quien, a partir de *La llave*, —como bien lo vio Alejandra— comienza un proceso de trasformación incesante que, a partir de *Las cacerías* (1976), va a implicar un salto cualitativo que ubica a este y sus libros posteriores —*Estaciones de Van Gogh* (1984) y *Región de fugas* (1995)— entre los más renovadores de la poesía del momento. Dicho esto, no me resigno a no citar uno breve y maravilloso de *Las cacerías*:

Grabado en fémur
Llevo sus armas
guardo en mi noche a la de altivo andar
y he comido
según el rito

la voz que conduce y otorga
la mirada solar
el compás de león
el rumbo de rubí
la infinita posteridad
y la final sonrisa
del enemigo,
para poder usar
su sombra coronada (2009, p. 388).

Por su parte, Alejandra, de un proceso de condensación progresiva de sus poemas —esos "pequeños fuegos" a los que alude en su famosa definición de la poesía—, pasa a un proceso de expansión —poema en prosa extenso, poema en verso extenso— que culmina en el estallido absoluto de la estructura poética para entrar en un "desmadre" del lenguaje entre los textos publicados en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* y en numerosos inéditos depositados en Princeton, de fuertísimos tintes sadianos. Como ejemplo, cito uno de esos textos en estado de gracia de *Árbol de Diana* y un breve fragmento, obsceno y lúdico, de *La bucanera…*:

> **35**
> Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida,
> déjate enlazar de fuego, de silencio ingenuo, de
> piedras verdes en la casa de la noche, déjate
> caer y doler, mi vida (2001, 137).

> **Praefación**
> Me importa un carajo que aceptes el don de amor de un cuenticón llamado haschich:
> LA PÁJARA EN EL OJO AJENO
> —¡Hideputas! —dijo en Jijón, mientras en Jaén tres cigüeñas negras cambiaban de puta.
> Oculta tu voluntad antes que la voz del matante miedo ritme esta prosa por pendientes desfavorables. Voy a entrar en mi castillito de papel acompañada por un perro de niebla.
> —Lo perro es una cosa o una esencia que cada atardecido siente a solas —repondecó.
> (—It's O.K.)
> Malmirada por la bruja que Brujas la muerta.
> (Regio, ché.)
> ……
> —¿Entre qué tréboles treman los tigres? ¿De súcubo tu culo o tu cubo?
> Lectoto o lecteta: mi desasimiento de tu aprobameirda te hará leerme a todo vapor (2002, p. 94).

Confieso que, si yo no hubiera leído la obra de ambas, nunca habría podido saltar de un tono al otro, escribir poemas que poco se parecen entre sí o atreverme con ciertas malas palabras que permití que se colaran en mi poesía. Como ejemplo, tomo tres poemas en los que me parece que esa variación y algo de osadía se perciben. El primero, de *Puesta en escena* (1993):

Ars moriendi
I
Matadora

Matada, matadero, mordedura,
amante en el amado,
¿madre estás?
Estás muerta y amante
y matadora,
moridero de amor,
de amante amada.
Amada en el amado,
mordedura,
matadero de amor,
de madre amante,
de amada muerta
de amor,
que es moridura.

II
Moridura
A matar se ha dicho,
de matar estás.

Los recuerdos se parecen
a la noche:
huelen mal,
la muerte se parece
a la madre:
te ciñe en su mirada
te toma entre sus brazos,
¿madre estás?

A matar se ha dicho,
de matar estás.

Un amante en el alba
recorre tu silueta,
una muerte te muerde,
te arranca de la trampa
del amor,
¿amado estás?

A matar se ha dicho,
de matar estás.

A matar, amante,
de madre estás,
de muerte en vela,
de matar.

La memoria es una madre
que se arranca los ojos,
el amante, los ojos
que eligen matar.

Madre, en vos muerte,
amante en el
amado,
en vos matar (1995, pp. 43-45).

El segundo, de *Magia blanca* (2008):

y el pájaro voló de la rama,
el gato escapó de abajo
de las mantas,
el pez dorado se escondió
entre las piedras
del acuario

todo lo pequeño
nos ha abandonado
vida mía
y apenas nos tenemos
vos y yo
en la quietud de la
madrugada (2008, p. 81)

Este, por fin, inédito todavía:

Consejos a Rilke

Señor, concede a cada cual su propia muerte,
que verdaderamente salga de esta vida
donde encontró el amor, un sentido y su angustia.
Rainer María Rilke

Hacé el favor, hermano,
¿qué es eso
de pedir la muerte
que a cada uno
le tendría que tocar?

Como si la muerte
fuera un chupetín
que se reparte a la
salida del colegio,
una rifa al final
del cumple de la nena,
globos de colores
en la entrada de la
kermesse.

Hacé el favor, hermano,
que llega como el rayo
y te trompea,
te saca a patadas de la cama,
te ahorca, te enceguece.
Hacé el favor,
que con sus modos mafiosos
la lírica no tiene
nada que ver.

Haceme caso, hermano,
cantá sobre el Ángel,
el sueño y la pantera,
sobre Orfeo y la soledad.
Pero a la Parca Puta,
a la yegua nocturna,
mejor ni la nombres (2006).

En lo relativo a la relación vida/poesía, cada una de mis queridas maestras adopta

una idéntica postura de entrega total a lo poético, pero como variaciones importantes. En el caso de Olga, trabajó con diferentes seudónimos —siempre recordaba horrorizada que uno había sido "Jorge Videla"— tanto en revistas de mujeres y diarios, escribiendo desde notas culturales deliciosas —recuerdo "La Belle Époque", bajo el seudónimo de Valentine Charpentier, que usaba para la revista *Claudia*—, hasta los horóscopos de *Clarín*. Pero siempre fueron lo secundario de su vida y en lo que invertía solo el tiempo imprescindible para poder comer hasta que, durante el último de sus matrimonios con el arquitecto Valerio Peluffo, dejó totalmente de trabajar para dedicarse a la poesía.

Amelia también fue una entregada total al género: ejerció como profesora de secundario de Castellano y Literatura, también trabajando solo para ganarse la vida y tratando de no quitarle tiempo a su consagración a la poesía, hasta que, apenas pudo, se jubiló —pocas veces se unieron tan bien esas dos palabras separadas por un acento diacrítico: jubiló y júbilo— y se consagró totalmente a leer y escribir.

Acerca de Alejandra, es casi innecesario decir que, en la estela de los poetas malditos, hizo de su vida poesía y de su poesía vida, como se percibe en el citadísimo final del poema "El deseo de la palabra", de *El infierno musical*, y en la entrada de su diario del 11 de abril de 1961: "Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir" (2001, pp. 269-270), dice en el poema y, en el *Diario*: "La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues esta no existe: es literatura" (2013, p. 405). Por cierto, no seguí el ejemplo de ninguna de ellas: he trabajado como una mula, he tenido una hija, he corrido de un lado al otro, pero respecto de la poesía, siempre la consideré aquello que justificaba todo lo que hacía. Porque enseñar en la universidad siempre ha sido, además de comunicarles mi pasión por la literatura a los alumnos, ahondar en los recovecos de la creación y ampliar lo más posible mis lecturas; traducir, introducirme en los recovecos de las palabras y aprender a amarlas más todavía que a partir de la lectura, a causa de esa especie de batalla amorosa que implica toda traducción; hacer crítica, sobre todo de estas tres maestras, poner en palabras aquello que en ellas me fascinaba y me hacía leerlas una y otra y otra vez. Y en esa búsqueda de poner en palabras lo que era sacudida y fascinación, fui encontrando a quienes me permitieron hacerlo: Albert Béguin y los surrealistas para Olga; Julia Kristeva para Alejandra; Gilles Deleuze para Amelia.

Hablé antes de la construcción de la subjetividad que se percibe en las tres y, en efecto, cada una de ellas elige caminos diferentes: Olga dando cuenta, a través de su poesía, de una subjetividad doliente y múltiple, íntimamente vinculada con su escri-

tura poética y que se expresa plenamente en ella. Alejandra, construyendo con sumo esmero en la realidad ese "personaje alejandrino" extravagante, mientras que, en la poesía, mucho más que dar cuenta de su división ontológica —porque en Pizarnik esa alguien que "en mí dormido/me come y me bebe" (2001, p. 116) no puede reducirse a un *doppelgänger* psicoanalíticamente entendido como el otro esquizofrénico, ya que va más allá, al campo de lo ontológico—, construye/destruye su subjetividad a partir del lenguaje. La mejor prueba de ello es que, cuando se queda sin la estructura sólida y perfecta de sus poemas —largos o breves, siempre son ejemplo de un trabajo de corrección incesante—; cuando, desengañada, pide —en sus diarios y en sus textos en prosa— que la dejen con su "lenguaje nuevo, desconocido", que, como bien dice Carolina Depetris, consiste en "escribir para la mierda" (2008, p. 68), según lo afirma en la *Bucanera*, termina suicidándose. Porque si para ella el lenguaje era la choza en la que se refugian los niños perdidos en el bosque, el "palacio de las citas", el "*palais du vocabulaire"* o la verdadera "patria", que "se le vuele el techo", que se le mueva el piso bajo una catarata de obscenidades, lenguajes excluidos de su poesía, juegos de palabras que solo remiten al sexo, solamente puede lleva a la muerte.

Por fin, Amelia logra ese "estado de gracia" que representan sus tres libros finales, donde nada la detiene ante la experimentación y se lanza como una auténtica amazona pequeñita —era linda, bajita, menuda y encantadora— a demoler las convenciones poéticas, cuando consigue romper definitivamente con la concepción ontoteolólgica —como bien decía Heidegger— del sujeto cartesiano unitario, racional e inmóvil y se convierte en "muchedumbre" en la que convergen hormiga, van Gogh, Tennessee Williams, Ernest Hemingway, mariposa, lluvia, león, "alcón azor amor neblí radar" (2009, p. 299), para citar ese verso prodigioso de su poema "Gestalt" de *Las cacerías*. Multiplicidad no trágica sino afirmativa, en la estela de Nietzche y de Deleuze —el último de los cuales no había leído; no sé si lo había hecho con el primero—.

Por mi parte, he oscilado entre poemas que, sin duda, tienen un trasfondo autobiográfico y otros que escapan del innecesario "yolleo"—para utilizar el término de ese padre edípicamente amado que es Oliverio Girondo—, y construyen sujetos líricos totalmente ajenos. Acerca del primer caso, sin duda en ese poema de mi libro *Pie de guerra*, de 1990, es innegable e innegado el trasfondo biográfico:

Post-scriptum
a la memoria de mi hermana
Sin embargo,
no era eso lo que quise decirte
en tantos años
de escribir tu nombre.
Quise nombrar la alegría compartida,

las noches en que las manos juntas
nos ayudaron a cruzar el miedo,
la envidia y el amor,
  sobre todo el amor,
tan poco dicho,
tan sabido.

Quise decir la adolescencia,
el viaje que fue el tesoro del pirata
porque estaban las cartas,
los secretos,
tanto de sabernos
en tantos días separadas.

Quise decirte,
y no hay reemplazo ni palabras,
que a veces todo se confunde
y camino insomne por la casa;
a pesar de los años,
los amigos,
queda un rincón en llamas,
un hueco insoportable,
algo que sangra (1990, pp. 20-21).

Pero si aquí está explícitamente hecha la vinculación biográfica por el epígrafe y el propio texto, en otros casos, todo lo contrario. En este punto, no me resisto a contar una anécdota menos desopilante que la de Borges con el periodista que le preguntó: "¿Y cómo era ese Aleph, don Borges?", pero que revela, por un lado, la construcción de un "yo otro" en mis poemas y, por otro, la ingenuidad de muchos lectores de poesía, por más estudiantes de Letras que sean. Acababa de publicar *Pasajera en tránsito*, de 2005, que presentaron en Mar del Plata Clelia Moure y Rafael Oteriño, donde aparece el siguiente poema titulado "Erratas":

¿Vendrá la muerte
pero ella tiene
un plan?

Ella. ¿De quién
hablamos con el "ella" que
—nos dice el diario—
tiene un plan?

¿De la que enfrentada
a la parca
saca su compás
—compás de espera
geómetra y compás—
y traza laberintos
como cuevas de topo
para hacerla confundir
—*bubú*, gritan los chicos
bubú, la muerte se ha perdido
en el jardín,
la muerte se ha perdido
en el desván—
hacerla confundir y tropezar
a la muerte medieval,
al esqueleto y su guadaña
con la capa de noche y de dolor
que da vueltas
como un topo
como un chico
perdido en el jardín?

¿Vendrá la muerte
pero ella tiene
un plan?

Un plan. ¿De qué plan
hablamos más allá
de los dientes que tropiezan
con la taza de café
y el análisis mirado
una vez y otra vez
—un cáncer no, Diosito mío,
a mí que soy y vivo y me levanto
cada día y siempre más,
un cáncer, Diosito mío, no—
qué plan más allá de decirle
al mozo que no,
no pasa nada,
que traiga otro café?

¿Vendrá la muerte

pero ella tiene
un plan?

La muerte. ¿De qué muerte
estamos hablando cuando a ella
le atribuimos un plan?
¿De la que arranca
de sus camas hediondas
a los apestados de París,
de la vestida de médico
correcto, asesino, impersonal,
que nos quita la venda y
nos dice: "Señora, ya no hay
nada que hacer",
de la que chilla
como rata desde el fondo
de un jardín de arterias
y cava, cava en la humedad
del cuerpo,
atiza el fuego de los huesos
nos agarra de los pelos y
zaz:
adiós muchacha,
adiós mamita,
adiós?

¿No será,
señores redactores
del diario incompetente y falaz,
que la *muerte*
tiene un plan
y ella ha venido
—con los ojos brillantes,
con el cabello suelto—
a decirle que sí?(2005, pp. 87-90).

Y, varias clases después, se me acerca una alumna para preguntarme si ando mejor. Ante mi asombro y enérgica afirmación de mi buena salud, me dice: "—Qué suerte, profesora, porque como el libro hablaba de un cáncer, me quedé muy preocupada". Bromas aparte, creo que todos los poetas oscilamos entre un sujeto más o menos biográfico y la construcción de uno exclusivamente poético y, por lo tanto, ficcional.

Porque para ser verdaderamente poeta, pienso que —siguiendo a tantísimos escritores y teóricos— hay que entrar ante todo en esa impersonalidad de la que hablaba Mallarmé, dejando de lado los "avatares de la biografía", ya que, si no, reduciríamos el arte a una confesión, cosa que le compete al analista, al cura o a los amigos, según sean las propias creencias y posibilidades económicas.

Al comenzar estas palabras, señalé sucintamente en qué sentido se enfrentaban con el campo intelectual las posiciones nómadas de Amelia y Alejandra, y el progresivo aislamiento de Olga, a quien, si bien en sus comienzos se asoció con la generación del 40 —etiqueta que muchos de sus supuestos integrantes, entre ellos Olga, consideraban un invento de los críticos—, en realidad estuvo cerca del grupo surrealista en torno de los 50 y los 60 y fue muy cercana a Oliverio Girondo y Norah Lange. Sin embargo, en lo estrictamente estético, fue configurando su obra a partir de un alejamiento de cualquier grupo consolidado.

Cuando caracterizo de "nómadas" a Amelia y Alejandra, ambas lo son, pero en sentidos diferentes: Amelia fue una nómada radical, en tanto jamás se acercó a ningún grupo y fue cambiando de maestros/amados a lo largo de su trayectoria, formando un denso rizoma móvil que articula a Mallarmé con Dante, Tennessee Williams; las *Cartas a Théo*, de Vincent Van Gogh, San Juan de la Cruz, Girondo y muchos otros más. Por su parte, Alejandra, tras el proceso de construirse como "poeta maldita", fundamentalmente durante su estadía en París, también le huye a los grupos —en los años 50, estuvo bastante cerca del grupo que publicaba *Poesía Buenos Aires*, dirigida por Raúl Gustavo Aguirre, y de quienes hacían *Poesía = Poesía*, especialmente de Roberto Juarroz—, y en su departamento de Montevideo 980, recibe a amigos y admiradores, pero sin establecer una relación literaria con ellos.

En lo que a mí respecta, a pesar de que, por admiración a Roberto Juarroz, me acerqué muy brevemente al grupo de Mario Morales en los 70, y, siempre como poeta pero dentro de un ámbito cultural más amplio, formé parte del grupo de Abelardo Castillo, con el que luego publicamos *El ornitorrinco*, revista donde un breve tiempo fui directora de la sección de poesía —que después quedó en manos de Daniel Freidemberg—, fundamentalmente tuve, después de mi primer libro, un interlocutor poético, que además sería uno de mis amigos más entrañables: Jorge García Sabal, quien se conectó conmigo porque, en el mismo año, 1978, habíamos ganado dos concursos diferentes, el del Fondo Nacional de las Artes él, y yo, el Isidoro Steimberg. Con Jorge nos leíamos todo lo que escribíamos, intercambiábamos autores y amores literario, nos reuníamos cuando alguno de los dos quería publicar un libro o presentarse a un concurso para revisar juntos la distribución de los poemas. Ese ida y vuelta fue tan fundamental que, cuando Jorge murió, el libro que tenía prácticamente listo solo pude publicarlo dos años después, en 1998, tras lo cual tuve un hueco de ocho años sin publicar.

Porque yo no soy de los poetas que se sientan a escribir algo, sino que algo, un

ritmo, me sienta al escritorio —o me hace bajar de un colectivo o del subte para comprarme un cuaderno y sentarme a escribir en el bar más cercano—, y me pongo a escribir sin saber qué, siguiendo ese ritmo que, cuando se acaba, me deja frente a un conjunto de palabras cuyo sentido solo capto cuando las leo, momento en el que empiezo a corregir —casi infaliblemente a recortar— hasta que siento que tengo una primera versión. Tras esto, seguirá un larguísimo lapso de corrección, porque, después de las correcciones de los días posteriores, dejo pasar meses hasta releerlo y seguir corrigiendo a partir de la perspectiva que me da el tiempo.

Y, si esto me pasa con un poema o con las series de poemas que generalmente se me amontonan en alguno de esos momentos privilegiados que sobrevienen después de largos silencios —he llegado a escribir 16 poemas en un solo día, en un especie de qué se yo, ¿ataque de locura?, ¿estallido del inconsciente?, que me dejan agotada y feliz; si eso me pasa con los poemas o las series, nunca sé cuándo tengo un libro, porque jamás estoy escribiendo un libro de poemas.

En eso hago lo mismo que el tan querido Alfredo Veiravé, muerto cuando todavía tenía mucho por escribir: en un momento, me siento con los poemas tengo y empiezo a jugar con ellos como si fueran un mazo de cartas, buscando las afinidades, siguiendo caminos que ellos me indican para ir reuniéndolos en secciones. Porque nunca he escrito un libro que no esté separado en partes, vinculadas entre sí, pero con voces o temas diferentes, secciones para las que empiezan a surgirme epígrafes de los poetas queridos. En esto, la única excepción es *Magia blanca*, de 2008, que escribí en menos de un mes, sumida en una especie de vendaval poético y al que solo le puse un epígrafe general de Williams Carlos Williams.

Pero insensiblemente me he ido de las manos de mis maestras, sobre quienes me quedan cosas que decir. Señalé al comienzo la presencia o ausencia del erotismo. Creo que en ninguna de ellas está, excepto en relación con el lenguaje. Porque, si tanto Olga como Alejandra tienen poemas de amor, y esta última, textos de sexualidad más o menos explícita y desbocada, el erotismo solo surge en relación con el lenguaje y su materialidad, como este poema de *Los trabajos y las noches*, y algunos pocos más:

> **Formas**
> no sé si pájaro o jaula
> mano asesina
> o joven muerta entre cirios
> o amazona jadeando en la gran garganta oscura
> o silenciosa
> pero tal vez oral como una fuente
> tal vez juglar
> o princesa en la torre más alta (2001, p. 199).

Y en este, "Carina", de *Las muertes*, que he elegido entre muchísimos de Olga, quien hace correr el lenguaje como una seda en sus poemas, y del que solo cito un fragmento por su longitud:

> Adiós, gacela herida.
> Tu corazón manando dura nieve es ahora más frío que la corola abierta en
> la escarcha del lago.
> Déjame entre las manos el último suspiro
> para envolver en cierzo el desprecio que rueda por mi cara,
> el asco de mirar la cenagoza piel del día en que me quedo.
> Duerme, Carina, duerme,
> allá, donde no seas la congelada imagen de toda tu desdicha,
> ese cielo caído en que te abismas cuando muere la gloria del amor,
> y al que la muerte llegará ya cumplida.
> Tu soledad me duele como un cuerpo violado por el crimen.
> Tu soledad, un poco de cada soledad (1978, p. 12).

En 9 ocurre lo mismo, solo que no hay entre los suyos poemas de amor, pero sí una sensualidad lingüística extraordinaria. Veamos, si no, la primera parte del poema 2 de la sección "Arles" de *Estaciones de Van Gogh*, que es un auténtico festín lingüístico:

> **2**
> Con toques fusas gritos y cadencias
> que se combaten y se abrazan
> con acordes contrapuntos y armónicos
> agónicos violantes o felices
> pinta el concierto salvaje alado hermoso doloroso
> la blanca verde púrpura negra música
> solo amarilla de la humana vida
> que suena en todo espacio padecido
> en todo rastro o reino
> del pensamiento el ansia el acto.
> Pinta la música encarnada
> la música vidente
> la música de la verdad (2009, p. 463).

Confieso que, en lo relativo al erotismo del lenguaje, ellas fueron mis maestras absolutas, pero no así en el erotismo de los cuerpos, que aparece desde mi primer libro y que, sin duda, me llegó de Idea Vilariño y Enrique Molina. Creo que, en este poema de la sección "A la lengua castellana", de *Magia blanca*, aparece la sensualidad del lenguaje:

Lapislázuli y cerezas
ajorcas de alhelíes
juglares del alba:
los lujos del lenguaje
desplegados como gemas
delante de la mano,
las alhajas del idioma
frente a los ojos deslumbrados
por su resplandor (2008, p. 42)).

Mientras que, para el erotismo de los cuerpos, elijo el poema "V", de la sección "Cuerpo en trance", de *En la orilla del cuerpo* (2015):

sigue con sus manos
en la espalda y la cintura
sigue con su aroma
prendido en los repliegues
más hondos de la piel
sigue sintiendo su peso
la intimidad de su cuerpo
el grito
del ahogo final
del desafuero (2015, pp. 75-76).

He dejado para el final la relación que las tres poetas tenían con la tradición. Olga, por su lado, venía de una vertiente, el Romanticismo alemán, que prácticamente construyó la concepción de la originalidad cuasi adánica del poeta, y del surrealismo en su versión bretoniana posterior al 35, en la que se da una especie de retorno al Romanticismo alemán y a su teísmo.

Por su parte, Amelia venía del sencillismo al que accede por su coprovinciano Pedroni y, por eso, en un primer momento, no toma en cuenta más que lo formal de la tradición, porque el sencillismo es, ante todo, una forma de observar y apreciar la realidad en las cosas cotidianas y sencillas, evitando profundizar en aspectos abstractos y utilizando un lenguaje simple y sin reminiscencias eruditas. Pero, a partir de *El humo*, y mucho más en sus tres libros posteriores, la tradición entra como un vendaval en su poesía y, si bien nunca cae en el "saqueo posmoderno" de Alejandra, su poesía exhibe abiertamente sus múltiples vínculos intertextuales.

En cuanto a Alejandra, a partir de su adopción de las ideas de Pedro Salinas en su libro sobre la poesía de Jorge Manrique y las de André Gide —a quien cita Salinas—, entiende que la tradición está para apoderarse de ella. Esta idea la reforzará con la lectura de *La tierra baldía*, de T.S. Eliot, y del Cortázar de *La vuelta al mundo en ochenta*

días, y así va a armar gran parte de su poesía basándose en la palabra ajena —lo que a Olga la desconcertaba a tal punto que una vez me dijo, horrorizada, que Alejandra había usado un verso *textual* de Enrique Molina…, "y de montones de poetas más", estuve a punto de decirle, pero hubiera sido un disparate: Olga era una moderna y Alejandra una posmoderna—.

En cuando a mí, entré en la poesía creyendo en la originalidad, pero bien pronto, sin saberlo, asumí que mis palabras salían de otros poetas y otros escritores, más allá de mi voluntad. De lo único de lo que todavía hoy no puedo desprenderme es de revelar de dónde salen los versos o palabras ajenas, por lo general a través de epígrafes o títulos alusivos: "Sobre un verso de San Juan de la Cruz" se llama el poema de mi primer libro, que se apoya en el verso "la que tan solo quiere ser amada" que cierra el poema en bastardilla; "Perdiendo pie", de *Pasajera en tránsito*, lleva este epígrafe de Rodolfo Godino: "el eje inmaterial/ de lo caído rugiendo en la nada" (2006, p. 17), porque el penúltimo verso incorpora en bastardilla el verso quebrado: "el eje/ inmaterial de lo caído" (2006, p. 17).

Antes de terminar con tres poemas míos donde aparecen Olga, Amelia y Alejandra, quisiera referirme muy brevemente a una zona de mi poesía que se fue haciendo cada vez más importante en mis libros y que se aparta de la voz de mis maestras para acercarse, tal vez, a la poesía de William Carlos Williams: la de una mirada amorosa a los animales domésticos y las plantas surgida de la experiencia cotidiana, y una sensación de profunda comunión con ellos.

Seleccioné tres poemas breves para compartir con ustedes, todos de mis últimos libros: el primero, de *Pasajera en tránsito*, titulado "Entre damas", del que de entrada sabemos que se centra en los gatos, porque el anterior se llama "Maternidad con gata":

Cuatro del color
del almíbar quemado,
una negra y hembrita
—testimonio del oscuro
en la azotea y el desliz—
duermen apeñuscados
en el cajón.

—Morronguitos, flor de lis,
capullos de leoncito amodorrado
copitos de marfil.

Y la gata
que me escucha azorada
y yo

que los miro deslumbrada
y la gata
—reina madre, esfinge del amor—
que se instala y los cubre
para que ninguna advenediza
se vaya a confundir (2005, p. 63).

En el segundo le toca al perro, es de *Meditaciones orgánicas* y se llama "Milagro profano":

Ya sé
que los perros no sonríen
ni hacen gracias,
son solo animales domésticos
que se limitan a seguirnos
con su afecto obstinado
y silvestre.

Ya sé que son, apenas,
buenos bichos del Señor
que nos miran con ojos
mentirosamente sabios
y llenos de una mera
gratitud instintiva.

Ya sé que los semantizamos,
sometemos y oprimimos
hasta que son burdos calcos
de nuestras fobias
o nuestra secreta compasión.

Sin embargo,
cuando en medio del salto
Poker me mira,
cuando en un flash
de reconocimiento
me alcanza el palo
que le acabo de tirar,
sé que no está semantizado
ni castrado ni oprimido
y que una terca
comunión de las especies
se acaba de cumplir (2011, pp. 18-19).

Por fin, la hermandad con las flores, que llega a un auténtico devenir-flor presente o futuro, como se ve en la sección "Jardín botánico" de *En la orilla del cuerpo*. De allí elegí "Azucena":

> Más bella todavía
> con tu nombre verdadero
> —*lilium candidum*—
> que evoca tu condición pura,
> blanquísima y perfecta,
> me saliste al paso en los
> Royal Botanic Gardens
> de Kew.
>
> No importaron, de pronto,
> tus hermanas
> —*amabile, distichum, fargesii*—
> ni los sentidos infinitos
> que podían despertar
> —*peregrinum, paradoxus, amoenus*—
> porque estabas elegida para mí
> desde tu corola curvada
> y tu aroma a anunciación
> y claustro.
>
> *Lilium candidum*:
> ni mi mano se convirtió en pistilo
> ni mi cuello en tallo aéreo,
> no se abrieron surcos para
> dar espacio a mi raíz,
> pero un leve velo blanco
> se tendió
> entre tus flores y mi rostro:
> promesa de una futura mutación (2015, pp. 48-49).

Ahora sí, los poemas donde aparecen las maestras. El primero es "Carta *en souffrance"* (que, en francés, quiere decir, bella y sufridamente, 'carta demorada') de *Pasajera en tránsito,* dedicado a Jorge García Sabal:

> Estos del alma, amigo,
> poetas que leímos,
> estas palabras partidas en los bares,

—compartidas—
este vagar por la poesía
tomados de la mano.

Me voy quedando sola,
separada de vos y de los otros,
los poetas amados y a veces criticados
pero nuestros,
tan míos como vos,
como las tardes o mañanas
en los bares, leyéndonos poemas,
compartiendo y partiendo
las palabras de a dos,
con los otros erguidos
como un altar profano
perfumado de tinta,
de alcohol y cigarrillo.

Olga murió y Enrique y Juarroz,
y ya casi no tengo recuerdos
de las tardes con vos,
de las noches, los bares y los libros
salvados de un estante
de tiempo y soledad.

Me voy volviendo vieja
según el calendario,
pero estos del alma, amigo,
poetas que amamos y leímos,
estos, de la amistad,
recuerdos que se encienden
en medio de la calle,
me siguen obligando
a sentarme en un bar de Tribunales
y escribirte una carta *en souffrance*,
sin respuesta o destino.

Esta del alma, amigo,
nostalgia ante la muerte
que avanza, irreparable,
me desordena el alma,

me separa del mundo
que alguna vez partimos,
compartimos (2006, pp. 19-20).

El segundo, "mujer de pelo blanco en el balcón", de la sección "Duelos", de *Meditaciones orgánicas*, que dice:

In memoriam Amelia Biagioni

Pasa la luna por el bulevar
limpiando el aire
de su telaraña de sueños,
arrastrando a los vigías del amor,
zurciendo y reparando las heridas
de la traición y el orgullo.

Pasa la luna por el bulevar
y la vereda se enjoya
como un cuadro de Van Gogh,
sacando a relucir unos verdes y amarillos
que suspenden el aire en la garganta.

Pasa la luna por el bulevar
y sus ojos
—perdidos en un recodo del tiempo—
vuelven a posarse sobre el gato y el rosal,
sobre las alas de la falena azul,
sobre el rescoldo del amor perdido (2011, p. 51).

Por fin, de la sección "Del poema", de *En la orilla del cuerpo*, el tercero, "como vendaval", lleva como epígrafe *"mendiga voz"*, de Alejandra:

No, la voz no mendiga:
entra a saco en el lenguaje,
se apodera de todo
lo que le viene bien:
el trino del jilguero,
las hojas secas del amor,
la imagen de la madre o el ladrón
que roba su botín de tiempo,
las palabras de los unos y los otros,
lo malquerido.

No, no hay ruego ni reclamo,
más bien un vendaval
que atraviesa bordes y fronteras,
rincones privados y
estancias de la historia,
lo diminuto y lo inmenso,
lo propio y lo prestado.

Una potencia, Alejandra,
que tuvo tu voz sin vos saberlo,
tu voz que sigue sonando
a través de los años y el olvido:
sin mendigarle nada a nadie
a pura belleza y prepotencia (2015, pp. 17-18).

Referencias Bibliográficas

Biagioni, A. (2009) *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
Bordieu, P. (1983) *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios Ediciones.
Depetris, C. (2008). Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la "crueldad" poética**.** *Iberoamericana, VIII*, (31), 61-76.
Orozco, O. (1972). *Las muertes. Los juegos peligrosos*. Buenos Aires: Losada.
Orozco, O. (1994). *Con esta boca, en este mundo*. Buenos Aires: Sudamericana.
Piña, C. (1990). *Pie de guerra.* Buenos Aires: Ediciones Del Dock.
Piña, C. (1993). *Puesta en escena.* Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
Piña, C. (2006). *Pasajera en tránsito.* Córdoba: Ediciones El Copista.
Piña, C. (2008). *Magia blanca.* Córdoba: Ediciones El Copista.
Piña, C. (2011). *Meditaciones orgánicas.* Buenos Aires: Ediciones Del Dock.
Piña, C. (2015). *En la orilla del cuerpo.* Buenos Aires: Vinciguerra.
Pizarnik, A. (2001). *Poesía completa* (2ª ed.). Becciú, A., Ed. Barcelona: Lumen.
Pizarnik, A. (2002). *Prosa completa*. Becciú, A., Ed. Nuño, A., Pról. Barcelona: Lumen
Pizarnik, A. (2013). *Diarios*. Becciú, A., Ed. Barcelona: Lumen

Perla Rotzait (1920): Razones y Sinrazones de un Olvido

Víctor Gustavo Zonana*

Resumen: El presente trabajo propone una aproximación a la poesía de Perla Rotzait (1920). Los objetivos son, en primer lugar, explicar las razones de la invisibilidad crítica de la autora en el panorama de la poesía argentina contemporánea; en segundo, dar a conocer su obra relacionándola con su contexto de producción y analizando algunos de los rasgos que destacan su potencia y su originalidad. El estudio se organiza en las siguientes partes. Primero, un esbozo de aspectos biográficos fundamentales y una síntesis de su trayectoria; segundo, el análisis de las posibles razones que han determinado la invisibilidad de su obra en el campo crítico; tercero, el esbozo de un esquema de posibles etapas en su poesía; por último, el análisis de los rasgos sobresalientes de los poemarios de la década del 60 —*Cuando las sombras* (1962), *El temerario* (1965) y *La postergación* (1966)— . Dicho análisis atenderá especialmente a los aspectos temáticos y estilísticos.
Palabras Clave: Lírica Argentina; Neohumanismo; Perla Rotzait; Temas; Estilo.

Abstract*: This paper proposes an approach to Perla Rotzait's (1920) poetry. The aims of this study are, first, to explain the reasons for the critical invisibility of the author in the panorama of contemporary argentine poetry; second, to present her work relating it to the context of production and analyzing some of the highlighted features of its power and originality. The study is organized into the following parts. First, an outline of basic biographical aspects and a summary of its trajectory; second, an analysis of the possible reasons that have determined the invisibility of her work in the critical field; third, the outline of a scheme of possible stages in his poetry; finally, the analysis of the salient features of the 60's poetry collections* —Cuando las sombras *(1962),* El temerario *(1965) y* La postergación *(1966)— . This analysis particularly considers the thematic and stylistic aspects.*
Keywords*: Argentine Poetry; Neo-humanism; Perla Rotzait; Themes; Stylistics features.*

* Investigador independiente del CONICET. Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo (UNCu) y profesor asociado efectivo de la cátedra de Literatura Argentina II en la misma institución. Correo electrónico: gustavo.zonana@gmail.com
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 37-56.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

Introducción

No recuerdo quién mencionó el nombre de Perla Rotzait. Mi imaginación me dicta la siguiente escena, que puede ser falsa. La casa es de Cristina Piña, hace varios años, estamos cenando y ella la menciona o, mejor dicho, me la sugiere, pero es casi como un deber.

Si la investigación se rige por un seguro azar, un segundo momento acontece en Buenos Aires, en una librería de la calle Santa Fe y es al poco tiempo de la aparición de su obra reunida, *Ella ríe sin embargo* (2009). Debo haber recordado la sugerencia, ya que permanecí por mucho tiempo leyendo, fuera de su caja plateada, el primer tomo y la compré.

El tercer momento de esta historia es el que acontece ahora. Un momento que solo aspira a compartir una experiencia. Al formalizarla constaté que, como sucede con otras poetas de obra relevante en la lírica argentina —pienso, por ejemplo, en Nélida Salvador y explicaré luego su mención—, la poesía de Rotzait carece de la visibilidad que merece tener. A pesar de haber publicado, antes de la edición de sus obras reunidas, trece libros desde 1962, a pesar de haberlo hecho en editoriales prestigiosas dedicadas a la lírica, a pesar de transitar por círculos de escritores de enorme proyección y haber mantenido relaciones de amistad con integrantes conspicuos de esos círculos —Olga Orozco, Alejandra Pizarnik y Julio Cortázar, por citar solo tres ejemplos—, existe, al menos así me parece, una suerte de olvido crítico con relación a su obra. Creo que sigue siendo válida la apreciación de Jean Andreu al reseñar *El otro río* (1970): "La poésie de Perla Rotzait n'a peut-être pas retenu jusqu'à présent toute l'attention qu'elle mérite" ["La poesía de Perla Rotzait tal vez no ha despertado hasta el presente toda la atención que merece"] (Andreu, 1971, p. 235. La traducción es mía).

En este contexto, la aproximación preliminar que ofrezco a la poesía de la autora persigue al menos dos objetivos: en primer lugar, explicar las razones de esta invisibilidad; en segundo, dar a conocer su obra relacionándola con su contexto de producción y analizando algunos de los rasgos que destacan su potencia y su originalidad. Para ello, y por razones de extensión, me voy a ceñir al examen de los tres primeros libros de la escritora. En parte, porque ellos permiten esta lectura relacional y, además, porque hacen posible reconocer aspectos fundamentales de su universo literario.

El recorrido que propongo es el siguiente. Primero, un esbozo de aspectos biográficos fundamentales y una síntesis de su trayectoria; en segundo lugar, el análisis de las posibles razones que, a mi criterio, han determinado la invisibilidad de su obra en el campo crítico; en tercer lugar, esbozaré un esquema de posibles etapas en su poesía; por último, analizaré los rasgos sobresalientes de los poemarios de la década de los 60 —*Cuando las sombras* (1962), *El temerario* (1965) y *La postergación* (1966)— . Mi examen atenderá especialmente a los aspectos temáticos y estilísticos desde la perspectiva

del pacto lírico (Rodríguez, 2003; Zonana, 2008, 2010, 2015). Finalizaré el estudio con el planteo de algunos aspectos inherentes a la circulación y producción de la poesía lírica que forman parte de la dimensión social de dicho pacto y que la fortuna de la poesía de Rotzait ilustra con elocuencia.

Perla Rotzait, entre el Ejercicio del Derecho, el Cultivo de la Amistad y la Escritura Literaria

Perla Rotzait, de familia judía polaca, nació en Buenos Aires, en 1920 (Emiliozzi, 2014, p. 195). Es coetánea de los escritores que se consagran hacia 1940 en sus distintas vertientes poéticas (Daniel Devoto, Olga Orozco, María Granata, Enrique Molina, Julio Cortázar, César Fernández Moreno, Alberto Girri, Eduardo Jonquières). En 1954 obtuvo el título de abogada, profesión que ejerció hasta los 89 años. Irma Emiliozzi destaca el papel de Perla y su marido Enrique en la organización de tertulias que reúnen a personalidades destacadas de la cultura, tanto nacionales como internacionales. Al respecto señala:

> Los Rotzait reunieron en su casa durante muchos años —y "siempre alrededor de la mesa" agregaría Perla— a importantísimas figuras del ambiente cultural argentino y extranjero, dentro del que tuvo un protagonismo indudable el grupo de exiliados españoles. Su casa estaba siempre abierta. Entre los argentinos, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Alberto Girri y Leonor Vasena, Julio Cortázar y Aurora Bernárdez (agreguemos que en su último viaje a la Argentina Julio se alojó en esta casa "para que no lo asediaran"); Elizabeth Azcona Cranwell, Juan Batlle Planas, Lea Lublin, María Granata, el escritor y arquitecto Damián Bayón, el ingeniero y destacado escultor y dibujante León Ferrari y su mujer, Alicia, etc.: y esto, ceñido el panorama de los encuentros en esta casa hasta el 63, mientras los Alberti están en Buenos Aires, lo que no impidió que se encontraran en el exterior. […].
>
> Entre los extranjeros, podemos ver llegar a estas reuniones a Miguel Ángel Asturias, Nicolás Guillén, Toño Salazar, Chichita e Italo Calvino, etc. Y por supuesto al importante grupo del exilio español, entre los que sobresale la amistad de los Rotzait con Lorenzo Varela, Ricardo Baeza, Luis y Maruja Seoane, María Teresa León y Rafael Alberti... luego se sumaría, y mucho, Aitana (Emiliozzi, 2014, pp. 197-198).

Por estas relaciones con los escritores coetáneos, Irma Emiliozzi vincula a Rotzait con la llamada generación de los 40 (2014, p. 196), aunque en su reseña de la reedición en Pre-textos de *Cuando las sombras,* la considera una poeta transgeneracional, porque, si bien cronológicamente pertenece a los 40, comienza publicar no con sus compañeros de generación, sino veinte años después (2007, p. 147). En una entrevista con

Roxana Artal, Rotzait especifica cuál es el vínculo con esa generación y qué impacto puede haber tenido en la efectiva edición de su obra:

> Yo, aunque empecé a publicar muy grande, vengo de una generación en la que éramos todos muy críticos. No es por compararme con nadie, pero hace unos días escuché una maravillosa entrevista que le hicieron a Julio Cortázar y él decía justamente esto: que nuestra generación era terriblemente exigente, si no era Shakespeare era una porquería (Artal, 2009).

Posiblemente este sentido de autocrítica demorara la edición de sus primeros poemarios, hecho que la autora atribuye a la promoción de Rafael Alberti y María Teresa León. Ellos descubrieron su vocación literaria al leer su primer libro. Rafael gestionó la publicación en Losada y además le regaló la "Canción" con que comienza el volumen y que Perla considera una especie de prólogo (Friera, 2009). A partir de este volumen, se sucederán luego doce más: *El temerario* (Editorial Losada, 1965); *La postergación* (Editorial Losada, 1966); *El otro río* (Ediciones Testigo, 1970); *La seducción* (Ediciones Dead Weight, 1975); *Quieras que no* (Ediciones Dead Weight, 1978); *Es un largo camino* (Grupo Editor Latinoamericano, 1991); *Puertas que se abren* (Grupo Editor Latinoamericano, 1996); *Tu cabello de ceniza Sulamita*, (Grupo Editor Latinoamericano, 1996); *Dos poemas inexorables, largos y con argumento*, (Tsé-Tsé, 2001); *Todo se ha dicho* (Tsé-Tsé, 2002); *Alguien leía mis poemas* (Random House Mondadori, 2002) y *El cuerpo* (Alción Editora, 2006). *Cuando las sombras* fue reeditado por Pre-textos en el año 2007. En el año 2009 se edita su poesía reunida en dos volúmenes que incluye dos poemarios inéditos: *y tendrá tus ojos*; y *Siete veces cero / siete veces noche.* Textos de su autoría se hallan en revistas extranjeras, como, por ejemplo, la mexicana *El corno emplumado / The plumed horn,* editada por Sergio Mondragón y Margaret Randall, y en antologías como *200 años de poesía argentina,* realizada por Jorge Monteleone (2010).

La trayectoria de Rotzait ha sido reconocida a través de premios como la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores por *El temerario*, del Fondo Nacional de las Artes por *La postergación,* el segundo Premio Municipal de Poesía de la Municipalidad de Buenos Aires por *La seducción.* El poema "Goya", incluido en *Es un largo camino,* recibió el primer premio de la Oficina Cultural de la Embajada de España en el homenaje al sesquicentenario de la muerte del pintor, en 1978. Su poema novela *El otro río* fue finalista del concurso Sudamericana con un jurado compuesto por Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez y Leopoldo Marechal[1].

La labor literaria se ha mantenido por un camino paralelo al ejercicio de su profe-

1. Se trata del Premio Internacional de Novela "Primera Plana-Sudamericana" de 1968, cuyo primer premio fue otorgado a *El oscuro,* de Daniel Moyano.

sión de abogada[2]. Pero esa misma labor se ha desarrollado, según lo entiende la autora, desde una perspectiva romántica: "Creía que, con una idea muy romántica, no había que buscar nada, que si las cosas que uno hacía valían, alguien tenía que saberlo y se acercaría. Sé que es absolutamente disparatado" (Friera, 2009). Desde este mismo horizonte, Rotzait se concibe ajena a los círculos literarios, mantiene una actitud de "recato" y al mismo tiempo se considera torpe para vincularse con quienes podrían dar mayor visibilidad a su obra. En este sentido se compara con Alejandra Pizarnik en los siguientes términos: "Alejandra, aparte de su gran talento, tenía mucha habilidad para relacionarse en el campo de la poesía. Pero yo no, no me movía en ningún campo. Nunca estuve en ningún círculo de ninguna especie" (Friera, 2009).

En las entrevistas que he podido consultar y que resultan de la publicación de su obra reunida, pareciera que Rotzait desea construir la imagen de un sujeto excéntrico que escribe por una profunda necesidad interna[3], pero que no termina de adaptarse a las reglas del campo literario por dedicarse a otra profesión, por tener una vida ya establecida con su esposo, porque no desea realizar una carrera literaria. Creo que esta manera de concebir su trayectoria literaria es, en parte, una imagen que la propia autora diseña de sí para justificar su lugar por una suerte de "falta de vocación".

Sin embargo, ciertas estrategias relacionales ha desarrollado. De hecho, su proyección en el campo no se realiza de cualquier modo. Como ya señalé, sus libros se editan en sellos dedicados especialmente a la poesía. El caso de Losada desde los años 40 hasta los 70 es emblemático como difusor de la lírica nacional, hispanoamericana y española en la Argentina. Y en décadas posteriores, lo mismo puede decirse de Grupo Editor Latinoamericano, tsé-tsé y Alción editora. Desde una perspectiva internacional, y como lo ha señalado recientemente Manuel Borrás (2010), la editorial Pre-textos posee una vocación americana que lo lleva a promover los amplísimos territorios poéticos del continente. La reedición de *Cuando las sombras* ha dado mayor visibilidad a la poesía de Rotzait[4].

2. "Otra de las cosas que me pasaba es que no decía que era poeta a los abogados, y a los poetas no les decía que ejercía la abogacía. En el campo de la abogacía no hablaba de poesía porque para los señores abogados era una mala palabra; que me perdonen, pero la mayoría no hubiera entendido nada de lo que escribía. Y cuando estaba con los poetas, no les decía que era abogada porque era una mala palabra. Recuerdo una de mis primeras audiencias en Tribunales. Tenía conciencia de que iba a poder ganarle al contrario porque leía literatura. Sabía que el poder de la palabra y del ingenio, que venían de la literatura, no estaban en el Código Civil. A pesar de que me moría de miedo, cuando tenía una audiencia, me decía: 'No importa, les voy a ganar porque leo literatura' (risas)". (Friera, 2009).

3. "Yo escribo por necesidad; nunca pensé en hacer una carrera poética. Se nota mucho cuando la gente escribe porque quiere ser poeta o quiere tener un lugar en la poesía, y con muchos poetas a mí me ha pasado eso, eso de decir 'está haciendo poesía', que no es lo mismo que decir 'es un poeta'" (Artal, 2009).

4. Comenta Borrás: "Entre los escritores, son autores de la casa […] los argentinos Roberto Juarroz, Olga

En cierta medida, la edición de su obra reunida constituye un paso hacia la consecución de esa mayor visibilidad por parte de los lectores comunes y especializados. Con todo, y en lo que se refiere a la consideración académica, se advierte que la obra de Rotzait no ha recibido un abordaje que rescate sus méritos[5]. En parte por la ceguera y el conservadurismo inherentes a la investigación académica que procede por caminos seguros o normaliza los fenómenos emergentes. En parte también, y como corolario de este fenómeno, me parece, por la ocupación creciente del interés crítico de personalidades próximas a su círculo de amistades, como Alejandra Pizarnik y Olga Orozco, u otras voces fuertes como Amelia Biagioni o Susana Thénon.

Encuadre Generacional

Hay otro factor que puede explicar el olvido crítico. En este sentido, creo que falta un estudio sistemático sobre el papel de los círculos y los grupos en la consolidación y la visibilidad de los poetas en el campo cultural argentino. Si el grupo posibilita a través de una serie de relaciones sociales la vinculación estratégica del escritor, en el caso de Perla Rotzait, esta condición de poeta intergeneracional tiene un impacto negativo en la proyección de su obra.

Rotzait se siente, en lo que se refiere a su formación literaria, como parte de la llamada generación de los 40. Sin embargo su obra se edita en el marco de los años 60 con una poética que no responde ni al orfismo cuarentista, ni al surrealismo, ni a las tendencias panduristas emergentes de los 60. En la solapa de la primera edición de *Cuando las sombras,* se indica que este primer libro aparece "… tras una década de ejercicio inédito de la poesía" (Palacios More, 1964, p. 72). Es decir que el nacimiento de la poeta "menor" se oficia hacia la década de los 50. Esta es, a mi juicio, una clave que permitiría encuadrar generacionalmente a Rotzait y entender su poética, su cosmovisión y sus elecciones estilísticas. También explicaría por qué los escritores de su grupo de pertenencia cuarentista no favorecieron la promoción de su obra.

En la década de los 50, se desarrolla la vertiente poética neohumanista, entre la que podemos incluir a escritores como Nélida Salvador, Luis Ricardo Furlán, Antonio Requieni y Norberto Silvetti Paz. Entre los rasgos de la vertiente, se hallan los siguien-

Orozco, Mirta Rosenberg, Alejandro Bekes, Arturo Carrera, Perla Rotzait, Alejandro Saavedra y Hugo Mujica. Muchos de estos autores se han dado a conocer fuera de sus países y en la propia España gracias a Pre-Textos" (2010, p. 8). La proyección de esta edición se puede constatar en las reseñas aparecidas en las revistas *Turia, Cuadernos Hispanoamericanos* y *Plebella,* por ejemplo.

5. Por ejemplo, no mencionan su obra Guillermo Ara (1970) ni Cristina Piña (1996), ni Antonio Aliberti (1997). Tampoco aparece incluida en Jacobo Sefamí (1992). Alicia Genovese no la menciona en su estudio sobre las poetas argentinas contemporáneas (1998), ni Tamara Kamenszain (2000). En el estudio de Naomi Lindstrom sobre escritoras judías latinoamericanas es solo una mención (1998).

tes: un rechazo al lirismo confesional y un apartamiento del desborde subjetivista de los 40; la concepción de la poesía como diálogo y rescate de la existencia frente a la monotonía cotidiana; la asunción de la escritura como espacio de encuentro entre el "yo" y el "tú" (Isaacson, 1968). Asimismo, la poética neohumanista señala un vuelco del sujeto poético hacia el presente y el futuro. No se trata de negar la presencia del pasado en el aflorar del recuerdo. Sin embargo, se advierte una actitud antinostálgica, que no busca consuelo en esas imágenes de la memoria ni las valora como un paraíso perdido, sino que, por el contrario, exhibe una decidida voluntad de proyección desde el ahora hacia el futuro incierto, pero pleno de sentido. Por último, y en lo que se refiere al lenguaje poético, el neohumanismo manifiesta una decidida voluntad estilística de despojamiento[6]. Se trata de otra toma de posición frente al neorromanticismo y al surrealismo, antecesores temporales de la vertiente neohumanista. El despojamiento verbal responde al deseo de concentrar el poder connotativo de la palabra, al interés por "destacar las mínimas resonancias de los vocablos en su sustantiva desnudez" (Salvador, 1994, p. 182). Si contrastamos, a la luz de la poética neohumanista, los primeros libros de Perla Rotzait con los de Nélida Salvador —*Tránsito ciego* (1958), *Las fábulas insomnes* (1962), *Canto de extramuros* (1963), *Al acecho* (1966)—, se observarán interesantes coincidencias tanto cosmovisionarias como estilísticas. Por último, el vínculo con la poética neohumanista se advierte en el canon de lecturas existencialistas que han impactado en la formación de Rotzait. Al respecto, señala: "… Puedo decir que hay autores que me han sido vitales como los que integran el existencialismo ateo —no sé si existe esa definición, sí sé que existe un existencialismo religioso y por eso lo diferencio—, me refiero a Camus, a Sartre…" (Artal, 2009).

Creo entonces que, a partir de este recorrido, estoy en condiciones de postular un conjunto de razones sobre esa falta de visibilidad de la obra de Perla Rotzait en el espacio de la crítica especializada: una actitud recatada de la misma autora para ocupar un lugar en el campo literario, cierta inercia de ese mismo espacio de especialistas y la condición intergeneracional de una escritora que se forma en los 40, comienza a ensayarse en la escritura poética en la década de los 50 y recibe el impacto de una poética neohumanista y publica finalmente en la década de los 60.

Despliegue de una Trayectoria Lírica

He resumido las posibles razones de un olvido. Ahora creo oportuno hablar de las sinrazones como una forma de mayor aproximación a la obra. En efecto, la lectura

6. Al respecto, señala Nélida Salvador: "[la nueva tendencia] confiere a la palabra un papel operativo que la desliga de todo efecto accesorio para llevarla a su esencial poder de significación. […] el lenguaje se despoja de elementos decorativos y adquiere su máxima capacidad de sugerencia sin caer en la distorsión irracional ni en el hermetismo" (Salvador, 1969, p. 19).

del corpus poético de Rotzait, tal como este se diseña a partir de sus obras reunidas, depara múltiples sorpresas, tanto considerado en sí como en relación con las prácticas líricas de la década en la que se inserta. Contrariamente a lo que podría esperarse de una poeta que escribe solo por necesidad interior, este corpus muestra un estricto cuidado en su construcción, no solo en el nivel del poema aislado, sino también en el de la organización del libro como totalidad. Vuelvo a Jean Andreu. El crítico fundaba la desatención a la obra Rotzait en uno de sus rasgos constitutivos:

> Esta falta de interés se debe sin duda a la discreción natural de la autora y especialmente a su misma poesía, límpida, sin búsquedas formales espectaculares. Esta sobriedad de la escritura, en donde la expresión abstracta domina continuamente la pulsión vital o la anécdota, recubren sin embargo una tensión extrema entre la conciencia individual del poeta y un mundo mudo, anónimo, inexplicable e inexpiable… (Andreu, 1971, p. 235. La traducción es mía).

Concuerdo con la observación de Andreu acerca de la contención de la pulsión vital y el ocultamiento de esa tensión entre conciencia individual y mundo. Sin embargo, en consonancia con esa minuciosa voluntad constructiva advertida en la escritura de Rotzait, creo que existe también una búsqueda formal sistemática, que el despojamiento de la enunciación desdibuja. La escritura de Perla Rotzait desafía ciertos rasgos formales inherentes al pacto lírico. Por una parte, hibrida sistemáticamente sus textos con géneros del pacto fabulante como la parábola, la novela, el diario o incluso el drama[7]. De esta manera tensiona el lirismo hasta el extremo de sus posibilidades.

Este fenómeno de hibridación se relaciona además con el armado de los libros en secuencias constituidas por partes, numeradas o sin numerar. Las partes configuran series que sugieren un proceso o una progresión y dan la sensación de ahondar en la captación del objeto poético explorado. La unidad entre las partes de la serie está dada además por el título de la sección, por la reiteración de un mismo tema en una microsecuencia de dos poemas o más, o mediante mecanismos morfosintácticos de conectividad a través de marcadores específicos del discurso que establecen enlaces entre los distintos poemas de la serie.

En tercer lugar, el desafío de los rasgos inherentes al pacto lírico se da, en consonancia con los principios de la poética neohumanista, en el juego particular de la enunciación: la ruptura de la voz en la alternancia primera/tercera persona, la ruptura del eje temporal de la enunciación, el empleo de una segunda persona con carácter apelativo que simula un diálogo con un interlocutor, la incorporación de distintas voces enunciadoras en el poema.

7. Otros cauces más próximos al lirismo contemporáneo son el uso del poema en prosa y del aforismo.

Estos rasgos de estilo se hallan estrechamente imbricados con un talante ético-jurídico que se manifiesta en el desarrollo del universo temático de su poesía. La búsqueda y constitución del sujeto, sus mutaciones en el tiempo y sus contradicciones, el encuentro y desencuentro con el otro, la comprensión panteísta de un principio misterioso que sostiene el cosmos y su belleza, el poder del lenguaje, los efectos de la memoria y el olvido se asocian de manera permanente con la problemática del mal. Problemática que habla de la posibilidad de asumir los roles de verdugo o víctima, de ser un exiliado, de perdonar o condenar, de comprometerse o permanecer indiferente, del ejercicio del poder o la misericordia. El examen poético de estas fuerzas es abordado, como señala Andreu, desde un horizonte universal, desde el dominio de la pulsión vital que contiene la tensión entre sujeto/mundo, sujeto/sociedad. La historia que aparece no es la argentina con sus tipos y sus contornos (y en esto, y en el mantenimiento de un registro culto, la obra de Rotzait se distancia de los discursos poéticos emergentes en los 60), aunque el escenario de sus poemas sea, en ocasiones de manera explícita, la Ciudad de Buenos Aires. Esta visión ética de lo humano con sus contradicciones esenciales se resuelve desde una esperanza existencialista en la posibilidad del proyecto. Se trata de una cosmovisión que está resumida en el título de su obra reunida *Ella ríe sin embargo.* El marcador contra-argumentativo muestra que el sujeto es consciente del horror de la historia, pero que está dispuesto a no abatirse, postula su derecho a reír, a pesar de todo. De allí su actitud antinostálgica, su voluntad de rehacerse continuamente.

Estos rasgos temáticos y formales, identificados en una lectura global de la obra, se manifiestan en el despliegue de un universo imaginario que adquiere inflexiones diversas a lo largo del tiempo. Desde el punto de vista de la evolución de la voz poética, y al comentar los problemas inherentes a la distribución de la obra en dos tomos, Miguel Balaguer, el editor de *Ella ríe sin embargo,* señala:

> El primer tomo (que incluye la producción desde 1962 hasta 1996) tiene características de una poesía absolutamente moderna, del siglo XX, casi —te diría— de la primera mitad hasta la década del 60. El segundo (desde 1999 hasta la fecha de edición) es totalmente posmoderno, tiene un abordaje de la poesía que empieza a utilizar otro tipo de estrategias y de lecturas, que empieza a basarse en lecturas para construir su propia poesía. Estrategias claramente posmodernas (Balaguer & Rebasa, 2010, p. 192).

Considero, sin embargo, que esta estructuración de la obra es demasiado amplia y un poco imprecisa, porque la intertextualidad como mecanismo constructivo global se manifiesta en volúmenes anteriores a 1999, fecha de edición de *Tu cabello de ceniza Sulamita.* Desde mi punto de vista, es posible recuperar este criterio, pero de una manera más ajustada. Así, una primera etapa comprendería los libros de la década de los 60 y

de los 70, con una primera inflexión determinada por la aparición de la novela poema *El otro río*, y se extendería hasta *La seducción* (1975). Los volúmenes de esta etapa no carecen de juegos intertextuales, pero su manifestación apela a mecanismos como la alusión y no a la cita o la transposición.

El juego es más explícito y tiene una incidencia global en los volúmenes de la segunda etapa, que abarca desde *Quieras que no* (1978) hasta *Dos poemas inexorables largos y con argumento* (2001). También en este periodo hay una inflexión que corresponde a un hiato creador de doce años entre el primer libro de esta etapa y el segundo, *Es un largo camino*, de 1991. En esta fase el mecanismo intertextual trabaja de manera global con la cita expresa o la transposición. Así, por ejemplo, en *Quieras que no,* las secciones que dan el título al libro se generan a partir de la transposición de la muerte de Ofelia en *Hamlet.* Las dos secciones iniciales, "Quieras que no Ofelia"/"Quieras que no…", se enfrentan especularmente: la primera, de 26 pasajes o fragmentos, concluye con la fecha 1596 y representa el lento vagar de Ofelia hacia la búsqueda de sí misma; la segunda, de 11 fragmentos, culmina con la fecha de 1977 y representa una búsqueda análoga. La estructura en espejo de estas secuencias enunciadas en primera persona exhibe así un proceso correlacionado del encuentro del sujeto poético contemporáneo con Ofelia, y viceversa.

Por su parte, *Dos poemas inexorables largos y con argumento* aportan novedades en el despliegue del universo imaginario de Rotzait. El texto aborda el genocidio en los campos de concentración nazi y la catástrofe armenia de 1915-1918. Los poemas toman estos episodios como tema y motivación, pero, a la vez, se relacionan con intertextos explicativos calificados con la etiqueta de "Argumento", que aparecen al final de cada uno de ellos. Es difícil precisar si estos intertextos operan de manera previa o posterior a la escritura. Su función es la de una suerte de glosa que permite explicitar el horizonte hermenéutico de los poemas. Las citas relativas al primer caso pertenecen a Hannah Arendt (*Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*) y Giorgio Agamben (*Homo Sacer*). Hay precisión en el citado, ya que las referencias a estas fuentes se realiza de manera completa (título de la obra, lugar de edición, editorial y año). Las relativas al segundo pertenecen a la escritora y traductora cordobesa María Teresa Poyrazian (*Un genocidio desaparecido* y *Negación, silencio, testimonio*), pero en este caso, si bien parece tratarse también de pasajes citados literalmente, solo se mencionan los títulos de las obras[8]. Con posterioridad a las citas, aparece un comentario de la escri-

8. Con el título de "Un genocidio inexistente", apareció un artículo de María Teresa Poyrazian en *Nombres. Revista de Filosofía,* de la Universidad Nacional de Córdoba, en el número 10, de 1997. Los fragmentos de primer párrafo citado corresponden a este artículo. De él también se recupera como epígrafe introductorio el poema un testimonio de una mujer armenia ante la visión de la muerte de su hijo quemado vivo en la iglesia de la aldea. No he podido encontrar las referencias del segundo texto citado de Poyrazian.

tora. Cabe destacar que, en lo que se refiere a los mecanismos intertextuales, estos no son los únicos textos citados, sino que en otras secciones de los poemas alternan con pasajes de Anna Ajmátova, W. G. Sebald y Paul Celan. Por último, desde el punto de vista formal, estos poemas poseen una estructuración dramática. Las voces enunciadoras se anticipan y definen como "personajes" en secciones con carácter de didascalias.

Para finalizar, una tercera etapa está marcada por la apelación a mecanismos de intratextualidad. Desde *Alguien leía mis poemas* (2001) en adelante, la escritura se vuelve sobre lo realizado como una forma de valoración y de explicación de lo dicho anteriormente. En el prólogo de *Alguien leía mis poemas,* "Al lector", la escritora aclara que esta obra "… descifra la oscura intuición de los poemas anteriores…" (Rotzait, 2009, II, p. 121). El volumen presenta una tercera sección en la que se efectúa una auto-antología con poemas de libros anteriores. Predomina en los textos del periodo un sentido de evaluación de la propia escritura en conjunción con un balance vital y la profundización de la pregunta por lo divino.

Los primeros Libros

He efectuado una caracterización global de la poesía de Perla Rotzait y ello ha demorado el comentario de sus poemas, que es uno de los fines de este trabajo. Por la unidad temática y estilística que presentan y porque permiten examinar con más detalles alguno de los rasgos anteriormente mencionados, me ceñiré a ejemplos extraídos de sus tres primeros libros, publicados en la década de los 60: *Cuando las sombras, El temerario* y *La postergación*.

Un aspecto inmediatamente perceptible en estos tres libros es la apelación a una enunciación concentrada, con textos breves, de versos cortos por lo general rodeados del blanco de la página. Vistos en diacronía, se advierte además en ellos una irrupción progresiva de la historia.

El universo de *Cuando las sombras* es esencialmente tenue y se corresponde con el mundo de los deseos y los sueños. La enunciación es enigmática, paradojal por momentos, descansa en presupuestos, en lo no dicho o en finales abiertos, no conclusivos. El volumen se organiza en cinco secciones: "Parábolas", "Mi hermano el hombre", "Parábolas", "Un sueño" y "Dos retratos". Incluye una "Canción", especie de prólogo y presentación en sociedad de la autora, escrito por Rafael Alberti. Los textos de cada sección están numerados y se correlacionan entre sí mediante los mecanismos semánticos y discursivos antes señalados. El poema "III", de la segunda sección, titulada "Parábolas", exhibe de manera concentrada la novedad de la poesía de Rotzait:

> Te hará feliz comprende
> verte regalada

y un poco de sol
y un saludo como de alto vuelo
y te regalarán para que puedas
rociar de placer
una mañana clara
una tarde lila
y una noche sin luna
de amores

Seré feliz dirán
en un lugar ausente
del digo y oigo
tal cual
como si nunca nadie
pudiese
hablar oír
mirar soñar
sin ese digo y oigo
tal cual

En un lugar de paisaje tal vez
de pájaro
tal vez podrás sin eso

Pero hay la hora quieta
en que sabes
sabrás que regalan sol y vuelo
recuerda
y un poco de felicidad
y un poco una nada
y serás feliz
soy feliz como puede serlo
como tal vez no exista
como una palabra inventada
que duele llenarla de cosas
que te duele decirla
—hay un secreto oculto
un pacto
un regalo tú sabes
entre tú y ella—
(Rotzait, 2009, I, pp. 69-70)

El texto presenta la apoteosis de un/a sujeto llamado a la felicidad. El sistema enunciativo juega a través de la combinatoria de personas: hay una voz que se dirige a ese sujeto destinado a felicidad (te hará); subrepticiamente irrumpe ese sujeto y afirma de sí la felicidad (seré feliz), pero atribuyendo de manera inmediata esa afirmación a terceros (dicen). Asimismo, el quiebre en las personas de la enunciación queda asociado a la alternancia abrupta de tiempos verbales: futuro/presente/pasado del recuerdo. Estos quiebres plantean un primer interrogante que permanece como un desafío interpretativo: quién es el yo que habla inicialmente (distinto al yo que afirma "seré feliz") y al ella que aparece al final.

El mundo del poema es inaugural: abarca el ciclo de la jornada (mañana, tarde, noche) y se diseña con elementos mínimos, a través de una serie de enumeraciones y reiteraciones que lo ciñen. El poema magnifica sin elocuencia esa felicidad mediante dos estrategias. Primero, porque oculta la motivación de esa felicidad que permanece en el final como un pacto secreto entre tú y ella. Pero asimismo, esa felicidad elude una caracterización precisa: se manifiesta en un espacio indemne al comentario (un lugar ausente del digo y oigo), o como palabra inventada que no se puede llenar de otras cosas, que no puede compararse con lo ya conocido y que incluso no se puede pronunciar.

En ese mundo etéreo en el que se da la epifanía de la felicidad, hasta la muerte puede perder su condición traumática. Así se expresa, en forma sublime, en el poema "XII", que cierra la sección "Un sueño":

> … Hay un sueño
> donde mi muerte
> se abraza a mí
> con tanto desconsuelo
> que la acaricio
> hasta volverla tenue…
> (Rotzait, 2009, I, p. 104)

Hallo en esta imagen la fuerza corporal del gesto de la consolación. Es el abrazo del duelo que exorciza la muerte propia hasta volverla tenue. Hay en el poema un distanciamiento radical del tono elegíaco propio de la generación de los 40. El adjetivo tenue aparece muchas veces en el poemario y marca su tonalidad afectiva dominante: la hondura metafísica y la desgarradura existencial del volumen quedan embebidos en la dimensión del ensueño, y en la pulsión de vida.

Aunque la esperanza del sujeto ante el proyecto humano no desaparece en *El temerario,* irrumpe en este volumen una tonalidad afectiva sombría marcada por la culpa, el cansancio, el desasosiego. El libro se organiza en tres secciones numeradas, "El

asombro", "La condena" —en la que se aborda la problemática de la culpa— y "El temerario". También aquí el mundo se plantea en un tiempo ideal; la historia irrumpe, por momentos, con su cuota de horror, pero lo hace de un modo lúdico. Veamos cómo aparece nuevamente domesticada la muerte en el poema "VII", de la sección "El asombro":

> Hay que crear un banco
> para ayudar a morir.
> El banco de la república
> de los murientes,
> donde se preste
> la esperanza sin interés
> y se regale el asombro
> y el coraje.
>
> Así como el día
> arroja la soledad
> y la desgarra en la noche
> hay que ayudar
> la noche última.
> Reparar la convulsión,
> el miedo.
> Acariciar las órbitas
> vacías
> — han visto mundo—
> y llenar el sueño
> del muriente
> de un adiós compañero
> de color
> de manos con sentido.
>
> Una muerte reconocida.
> Con nombre y apellido.
> (Rotzait, 2009, I, p. 121)

La diferencia con el poema de *Cuando las sombras* radica en que aquí no se habla de la muerte propia, sino de la muerte de los demás. Por ello aparece esa torsión ética mencionada anteriormente, expresada en el texto a través de la compasión. Lo original de la enunciación es la mezcla de humorismo y seriedad. La ocurrencia de un banco central para los murientes que presta esperanza sin interés se amalgama equilibradamente a una sintética pero minuciosa fenomenología del sujeto que está por morir: la

soledad, el miedo, la pérdida de la capacidad de asombro y de sentido vital, condiciones que, cuidadas por otro, otorgarían, al momento último de la existencia, la dignidad de un nombre y un apellido.

Si la sección "La condena" remite a un tiempo ancestral del ser en relación con el sentimiento de la culpa, y presenta al propio sujeto como acusado y al mismo tiempo como su propio juez y verdugo, la sección "El temerario" define la condición de un yo que apuesta por la vida presente, a pesar de sus contradicciones y las de la historia. Esta elección depende de una aguda sensibilidad ante el espectáculo del mundo, incluso del mundo cotidiano, como fuente para la contemplación de la belleza:

> También el mundo es mirar el verde de la plaza
> Perseguir el rosado a las siete de la tarde
> También el mundo es la lluvia que brilla
> en las hojas de los árboles de la plaza
> También el mundo es esta belleza primera del farol
> encendido a las nueve de la noche
> El farol de la plaza
> También el mundo es la belleza
> También me asombra este mundo de belleza
> de faroles de árboles de bancos en la plaza
> La belleza de los blancos bancos en la noche
> También el mundo es el verde de la plaza
> (Rotzait, 2009, I, p. 148)

El comienzo del poema se plantea como un argumento in *media res*. "También", en tanto conector aditivo, presupone un enunciado anterior, al que se sumarían estos nuevos argumentos para convencer al lector acerca de la belleza del mundo. Belleza que se exhibe como algo próximo al sujeto de la enunciación: está al alcance de la mano, en el mundo de todos los días, en la plaza que puede observarse desde la propia casa. A pesar de que el texto es breve, plantea una morosidad enunciativa en la construcción del mundo que depende de la enumeración de cosas (plaza, lluvia, hojas de los árboles, farol, banco), de sus atributos (verde, rosado, encendido, blanco) y de la secuencia temporal en el que tales entidades se manifiestan (siete de la tarde, nueve de la noche). Los atributos están puestos además en un primer plano y esto queda marcado mediante su sustantivación: se perciben primordialmente los colores —no las hojas verdes de los árboles, sino el verde; no el atardecer rosado, sino el rosado de las siete de la tarde—. Asimismo, esta morosidad está marcada sintácticamente mediante las anáfora "También el mundo es…". El detalle y el modo en que se insiste en él ofrecen un sentido de proximidad. Hay, por último, otro aspecto que subraya el carácter sustantivo de esta manifestación de la belleza del mundo. Si bien se habla de percibir, el sujeto perceptor

irrumpe en primera persona recién en el verso noveno y se desvanece inmediatamente.

En *La postergación*, el presente y la historia reciente irrumpen de manera decidida. Este es un primer aspecto que lo distingue de los volúmenes anteriores. Un segundo aspecto, que destaca la vocación innovadora de Rotzait, es la aparición de textos de tenor filosófico en los que se plantea un interrogante en la forma de un diálogo simulado con un andamiaje situacional mínimo. Estos textos pertenecen a la primera sección titulada "Poema mutable" y ahondan principalmente en las relaciones entre el sujeto, el tiempo y la historia. Por su condición enigmática, se presentan como parábolas brevísimas a las que les falta su explicación. La temática del tiempo se figura a través de las relaciones padre/hijo y el contraste posible entre concepciones de mundo. Veamos un ejemplo que indaga en las relaciones del hombre con lo divino:

> Hace un año, le recordó L. a N., dijiste:
> —Dios está en nosotros, el milagro es encontrarnos.
> Quién era ese ser cuya audacia remontaba
> las definiciones?, pensó N. Y dijo:
>
> —Soy la sombra de Dios en mi oscuridad.
> (Rotzait, 2009, I, p. 165)

Hemos visto hasta el momento distintos modos de atenuar y problematizar la subjetividad de la enunciación en la lírica de Rotzait: la irrupción fugaz de la primera persona, el cambio abrupto de la voz enunciadora, y en este caso, la alternancia de voces enunciadoras en la forma del diálogo atribuida a dos personajes. La caracterización de estos es mínima: se restringe a una inicial. Hay aquí un nuevo espacio de indefinición que desafía al lector, pero que aumenta el encanto del poema, a mi juicio. N, al menos, queda representado en la secuencia como quien arriesga, en distintos momentos, una definición de lo divino que lo une indisociablemente al propio hombre sin dejar por ello de marcar que se trata de una unidad misteriosa y paradojal. Pero L. permanece en la indeterminación pura y esta misma indeterminación se explicita en la pregunta que formula N.

Este tipo de preguntas de tenor metafísico alterna con otros textos que plantean una revisión de la historia y una evaluación de las diversas reacciones de los hombres frente a ella. Por ejemplo, hay poemas que preguntan sobre las actitudes frente al genocidio. Cito un ejemplo:

> Abrían los ojos y acaparaban la vida,
> la inventaban, caminaban sus risas en sueños.
> Tanto puede el sol.

Sucedía en el año mil novecientos cuarenta y dos.

Unos negaban las lámparas de piel humana.
Otros denunciaban las cámaras de gases.

Son casos de estadística, dijo alguien.
(Rotzait. 2009, I, p. 167)

El efecto final del poema descansa en una esmerada construcción. La primera estrofa es de carácter metafórico y su sentido se descubre progresivamente con el avance del poema. La segunda estrofa, de un solo verso, ofrece un anclaje temporal que remite a un momento preciso y avanza en el descubrimiento del sentido. Recién en la tercera estrofa se descubre cabalmente el objeto del poema en todo su dramatismo. El efecto final está dado en la última estrofa de manera contundente mediante la enunciación de la indiferencia ante el horror.

La segunda sección del poemario, "Poemas con destino y prosa", está numerada y trabaja intertextualmente a través de alusiones a mitos (Prometeo, Sísifo, Tántalo) y obras literarias. Estas historias se recuperan en ocasiones para iluminar aspectos del tiempo presente. Tomo como ejemplo la actualización del mito de Sísifo en el poema "3" de la sección:

Es Sísifo quien camina por estas calles de Buenos Aires,
sin acortar distancias, dejando atrás extraños negocios
que multiplican sombras,
estos mismos que encuentra mientras sigue andando,
sin acortar distancias,
por estas calles de Buenos Aires, que lo llevan
a un fin preciso, un fin postergado que no llega,
un fin que conoce su destino diario
un fin que no llega
sin acortar distancias, postergado,
— trabajará, trabajará diariamente
saldrá diariamente de su casa,
todos los días, como todos los días?—

parece un habitante cualquiera.
(Rotzait, 2009, I, p. 188)

Posiblemente, el poema se desarrolle desde el horizonte existencialista de la recreación del mito que realiza Albert Camus. Solo que en este caso la reiteración del castigo no representa la asunción positiva de un destino humano, sino que, por el contrario, exhibe el carácter alienante de la maldición y la postergación del propio proyecto. Se trata de un aspecto subrayado mediante el juego de repetición/modificación mínima

y la combinatoria de un conjunto de estructuras básicas. Los sintagmas "sin acortar distancias", dispuesto en la forma de paralelismo anafórico, "estas calles de Buenos Aires", "un fin" y sus variaciones calificativas (preciso, postergado, que conoce su destino diario, que no llega), la estructura verbo + diariamente, y "todos los días". Es este juego de reiteración y combinación de estructuras básicas el que genera en el lector la sensación de agobio inscripta en el destino del personaje.

El sucinto análisis efectuado sobre esta selección mínima de poemas pone de manifiesto, en un nivel local, la aguda conciencia constructiva presente en el universo lírico de Perla Rotzait.

Conclusiones

Espero haber realizado un recorrido que despierte el interés por la lectura y el análisis crítico de la poesía de Perla Rotzait. Creo que el examen del olvido crítico de su obra y la explicación de sus razones muestran la existencia de un espacio de relaciones sociales que forma parte de lo que entendemos como pacto lírico y que atañe a la dimensión pública de la obra, a las posibilidades de su circulación y a la visibilidad que dicha circulación puede darle. El caso Rotzait puede servir como lección para que la crítica académica modifique sus hábitos de trabajar sobre los caminos ya explorados, y lo haga sobre caminos exóticos, pero ya normalizados o canónicos.

Por otra parte, la apertura de nuevos caminos sobre *corpora* poco estudiados hace posible una lectura relacional, sistemática, que permite una reevaluación de los fenómenos en un corte sincrónico. Aunque solo he apuntado su condición de objeto singular en la tentativa de unir poesía y relato, una lectura relacional de *El otro río,* en contraste con *Nosotros dos* (1966), de Néstor Sánchez, *La oscuridad es otro sol* (1967), de Olga Orozco, o *Cicatrices* (1969), de Juan José Saer, podría arrojar luz sobre prácticas de hibridación genérica que se están dando con cierta simultaneidad en el campo de la literatura argentina. La lectura de Rotzait permite además reevaluar las prácticas que se dan en el interior del sistema de la lírica argentina: exhibe la riqueza de un campo complejo que no queda ceñido necesariamente a poéticas emergentes.

Por último, esta lectura tiene un valor en sí. Recupera para la memoria cultural la voz de una escritora que, bajo la apariencia de una escritura despojada, desarrollada sin pretensiones de una carrera literaria, exhibe la potencia del rigor compositivo, de la innovación y de una captación poética a la vez sensible y profunda de los problemas fundamentales del hombre.

Referencias Bibliográficas

Aliberti, A. (1997). Estudio preliminar. En *Poesía argentina de fin de siglo* (pp. 7-70). Buenos Aires: Vinciguerra. Tomos III, IV y V.

Andreu, J. (1971). Perla Rotzait, *El otro río*. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, (16), 235-237.

Ara, G. (1970). *Suma de poesía argentina.* Buenos Aires, Editorial Guadalupe. Vol. II.

Artal, R. (2009, septiembre 10). *Ella ríe sin embargo.* Entrevista a Perla Rotzait. *Evaristo Cultural,* Recuperado el 23 de 07, 2011, de http://evaristocultural.com.ar/2009/09/10/ella-rie-sin-embargo-entrevista-a-perla-rotzait/

Balaguer, M. & Rebasa, V. (2010). Las *Obras Reunidas* como fenómenos de mercado: estéticas, políticas editoriales, nuevos públicos. *Mora,* (16), 188-192.

Borrás, M. (2010). Desde las dos orillas o mi pasión americana. *Letral,* (5), 1-13.

Emiliozzi, I. (2007). *Cuando las sombras*. *Cuadernos Hispanoamericanos,* (687), 147-149.

Emiliozzi, I. (2014). Cartas de María Teresa León a Perla y Enrique Rotzait (1960-1971): Memoria de una amistad. *Cuadernos AISPI,* (3), 193-212.

Friera, S. (2007, junio 23). Entrevista a la poeta Perla Rotzait: "Escribo simplemente por una razón: lo necesito". *Página/12.* Recuperado el 23 de 07, 2011, de http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-6738-2007-06-23.html

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

Isaacson, J. (1968). El neohumanismo de la actual poesía argentina: elementos para una antropología literaria. *Comentario, XV*, (61), 14-19.

Kamenszain, T. (2000). *Historias de amor. (Y otros ensayos sobre poesía).* Buenos Aires: Paidós.

Lindstrom, N. (1998). Escritoras judías brasileñas e hispanoamericanas. *Revista Iberoamericana, LXIV*, (182-183), 287-297.

Monteleone, J. (Ed.) (2010). *200 años de poesía argentina.* Buenos Aires: Alfaguara.

Palacios More, R. (1964). Perla Rotzait. *Cuando las sombras*. *Sur,* (286), 72-73.

Piña, C. (1996). Estudio preliminar. En *Poesía argentina de fin de siglo. Tomos I y II* (pp. 7-47). Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.

Rodriguez, A. (2003). *Le pacte lyrique.* Liège: Madarga.

Roztait, P. (2009). *Ella ríe sin embargo. Obra reunida (1962-2008).* Buenos Aires: Bajo la Luna. Tomos I y II.

Salvador, N. (1969). *La nueva poesía argentina. (Estudio y antología)*. Buenos Aires: Editorial Columba.

Salvador, N. (1994). Encuesta a Nélida Salvador. *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza,* (2), 179-182.

Sefamí, J. (1992). *Contemporary Spanish American Poets. A Bibliography of Primary*

and Secondary Sources. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Zonana, V. G. (2008). La conformación subjetiva en el poema: variables, niveles y perspectivas de análisis. *Signo & Seña,* (19), 41-56.

Zonana, V. G. (2010). De "Arte poética": estudio a partir de un corpus de textos líricos argentinos contemporáneos. En Zonana, V. G. (Dir. Ed.) & Molina, H. B. (Co-ed). *Poéticas de autor en la literatura argentina. (Desde 1950)* (Vol. 2, pp. 407-489). Buenos Aires: Corregidor.

Zonana, V. G. (2015). Espacios del poema: un recorrido exploratorio. *Boca de sapo. Arte, literatura y pensamiento, XVI*, (20), 5-13.

Poesía para Mirar: di Giorgio, Pizarnik, Berenguer

María Lucía Puppo*

Resumen: En el presente artículo, a través del examen de algunos textos poéticos de Marosa di Giorgio, Alejandra Pizarnik y Amanda Berenguer, exploramos algunas complejas áreas de intersección entre la poesía y las artes visuales. Estas tienen que ver con los paratextos icónicos y la exploración tipográfica, así como con las alusiones verbales, los motivos, los estilos y los procedimientos —generalmente combinados entre sí— que configuran el universo original de cada poeta. Las tres conocen el carácter arbitrario del material con que tratan —el lenguaje— y parecen añorar —como Alicia— el poder instantáneo, sin mediaciones, de los artefactos visuales.
Palabras Clave: Di Giorgio; Pizarnik; Berenguer; Imagen; Artes Visuales; Poesía.

Abstract: *In this article, through the analysis of some poetic texts of Marosa di Giorgio, Alejandra Pizarnik and Amanda Berenguer, we explore the complex areas of intersection between poetry and visual arts. These have to do with iconic paratexts and typographical exploration, as with verbal allusions, motifs, styles and procedures —usually combined— which shape each poet original universe. The three of them know the arbitrary nature of the material they deal with —language— and seem to miss —as Alice does— the instantaneous power, without mediations, of visual artefacts.*
Keywords: *Di Giorgio; Pizarnik; Berenguer; Image; Visual Arts; Poetry.*

1.

Propongo empezar por un comienzo que todos conocemos:

> Alicia empezaba ya a cansarse de estar sentada con su hermana a la orilla del río, sin tener nada que hacer: había echado un par de ojeadas al libro que su hermana estaba leyendo, pero no tenía dibujos ni diálogos. "¿Y de qué sirve un libro sin dibujos ni diálogos?", se preguntaba Alicia (Carroll, 2015, p. 13).

* Investigadora adjunta del CONICET en el Centro de Estudios de Literatura Comparada "María Teresa Maiorana" de la Universidad Católica Argentina (UCA). Doctora en Letras por la UCA y profesora titular de Teoría de la Comunicación en la misma institución. Correo electrónico: lucia.puppo74@gmail.com
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 57-80.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

"And what is the use of a book", thought Alice, "without pictures or conversation?". En la pregunta infantil que anota Lewis Carroll se adivinan acaso dos inquietudes que asaltan a los escritores de prosa y poesía. Por un lado, ¿cómo puede competir el texto lingüístico, que debe ser leído e interpretado en la sucesión temporal, con la inmediatez de la imagen, que se ofrece en un instante, por entero, a la vista del espectador?[1] Y, por otro lado, ¿qué posibilidades tiene la escritura, mediatizada por la enunciación de un narrador o un sujeto poético, frente al discurso directo de los personajes que interactúan en escena, frente a una audiencia? Ante la intensidad sensorial y la multiplicidad de voces que instauran las artes visuales y el teatro, la literatura parecería ser una prima pobre y difícil, vestida de gris, aburrida como la propia Alicia ante la letra infinita.

Si hiláramos más fino, podríamos demostrar, sin embargo, que el lenguaje verbal no constituye un mundo aparte del universo visual, puesto que aquel depende siempre de imágenes que operan como metáforas visuales (Boehm, 1994). Decimos "de pronto lo veo claro" o "se me prendió la lamparita" para expresar que una idea ha cruzado nuestra mente: de ese modo, mediante descripciones, expresiones figuradas y tropos, que no son patrimonio exclusivo de la literatura, el campo de la visualidad se introduce en el lenguaje. Por otra parte, no es difícil responder al argumento de la monoglosia discursiva, que parece defender la Alicia de Carroll, con la teoría de la polifonía de la novela de Bajtín. En realidad, bastaría con rastrear la dimensión mimética que posee todo relato o todo poema, retomando una distinción platónica que hicieron suya los narratólogos estructuralistas. Pero claramente esta segunda reflexión excede el propósito de las páginas que siguen.

Antes de comenzar a pensar los vínculos entre poesía e imagen, resulta pertinente abordar la cuestión de la terminología o, si se prefiere, la terminología en cuestión. La lengua inglesa permite distinguir *image* de *picture*, de modo tal que esta última refiere a la realización material de la imagen, equivalente a lo que en semiótica denominamos "discurso icónico" (Barthes, 1995). Hay imágenes mentales (como las que proveen la memoria y la imaginación), psíquicas (sobre las que Freud llamó la atención en *La interpretación de los sueños*) y verbales (que traducen experiencias sensoriales al campo lingüístico). Y, además, hay dibujos, pinturas, grabados, fotografías, reproducciones, filmes, imágenes digitales, es decir, *pictures*: imágenes fabricadas. De aquí en más, siempre que utilicemos la palabra *imagen* nos estaremos refiriendo a este segundo sentido, específico, del término.

Como explica Rosa Sarabia, en la cultura occidental la genealogía de la relación entre palabra e imagen registra dos grandes movimientos: uno *analógico*, que subraya

1. La frase de Alicia bien podemos evocarla en paralelo con el póster de Andy Warhol, exhibido en 1968, donde podía leerse *I never read, I just look at pictures*.

la similitud entre la representación verbal y la visual, y otro *antitético*, que pone el foco en la diferencia. Entre los referentes del primer movimiento, se cuentan el griego Simónides de Ceos y, siglos después, Leonardo da Vinci. Para estos pensadores la poesía debía ser entendida como una "pintura elocuente" o "ciega", en tanto que la pintura resultaba una "poesía muda". En esta línea confluye el *Ut pictura poesis* que mencionó Horacio en la *Epístola a los Pisones*. Aunque el poeta latino simplemente recomendaba que la poesía buscara ser análoga de la pintura, el tópico se volvió un mandato recurrente en las retóricas y preceptivas hasta el siglo XVIII (Markiewicz, 2000). Por su parte, la tendencia a remarcar la diferencia entre las artes cristalizó en la conocida fórmula del *Laocoonte* (1776), de Gotthold Lessing, que identificaba la palabra con lo temporal y la imagen con lo espacial. Finalmente, esta disputa quedó sepultada en el pasado cuando, en las primeras décadas del siglo XX, la unidad de las artes fue proclamada *de facto* por las vanguardias.

Una vez consolidado el campo disciplinar de la literatura comparada, las relaciones de la literatura con las artes visuales fueron uno de sus objetos de estudio privilegiados. Entre los nombres y ensayos clásicos, podemos mencionar a Rensselaer W. Lee (*Ut pictura poesis: the Humanistic Theory of Painting*, 1940), Étienne Souriau (*La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*, 1947), Helmut Hatzfeld (*Literature Through Art: A New Approach to French Literature*, 1952), hasta culminar la serie con Mario Praz y su monumental *Mnemosyne: The Parallel Between Literature and the Visual Arts* (1967).

El trabajo de R. W. Lee ponía el foco en los tratados y casos representativos de comunicación entre las artes en la Europa de los siglos XVI, XVII y XVIII. En este contexto, la unidad de las *sister arts* debía garantizar que el mensaje humanista llegara indefectiblemente a la mente del espectador. Unos años después, E. Souriau distinguía las siete artes por sus características sensoriales, y a cada una le atribuía la capacidad de producir obras en dos niveles, uno representativo y otro abstracto. Más tarde el esfuerzo de H. Hatzfeld se orientaba a "elucidar la literatura francesa con la ayuda del arte pictórico" (1969, p. V), a partir de la conformación de un repertorio de temas y tendencias comunes. Y ya en el intento de superar los trabajos de sus predecesores, M. Praz se preguntaba "si, al margen de la diversidad de los medios expresivos en que se realizan las distintas obras de arte, no operarán en todas ellas ciertas tendencias estructurales idénticas o similares para cierto período" (Praz 1979, p. 60). Siguiendo esta hipótesis, por ejemplo, el autor italiano rastreaba una literatura y una pintura "de la armonía", en clara oposición al arte de la línea sinuosa, presente en la Venus de Bronzino, así como en el esquema tortuoso de la lírica de John Donne.

En el marco del comparatismo, gozaron de buena fortuna dos términos de origen griego: *ekphrasis*, que en la retórica clásica designaba la descripción literaria de obras de arte, e *hypotiposis*, estrategia que "hace ver el contenido del texto al lector, a través de la

detallada y minuciosa fuerza expresiva de las palabras" (De la Calle, 2005, p. 63). Más allá de estas codificaciones extremas, Áron Kibédi Varga (2000) planteó una clasificación tripartita de los vínculos entre palabra e imagen. Según este esquema, presentan "relaciones primarias" aquellas obras concebidas con los dos registros, como es el caso de la ilustración, el libro de artista, el emblema o la poesía visual. En cambio, las "relaciones secundarias" se dan cuando un registro precede al otro, como ocurre en una pintura basada en un mito, o un poema que describe o alude a un cuadro. Por último, las "meta-relaciones" tienen lugar cuando un pintor escribe o un escritor pinta. En esta categoría se inscriben los nombres de quienes cruzaron fronteras de las artes, como Miguel Ángel, William Blake, Víctor Hugo, Edward Lear, Dante Gabriel Rossetti, Jean Cocteau, Joan Miró, James Thurber, Federico García Lorca, Rafael Alberti… Entre los más cercanos a nosotros, recordamos las pinturas de Delmira Agustini, Clarice Lispector y Ernesto Sábato, los dibujos de Silvina Ocampo, las historietas de Copi.

Aquí me permito abrir un paréntesis. El esquema de Kibédi Varga resulta insuficiente para dar cuenta de aquellos textos y poéticas que manifiestan un diálogo de imagen y palabra no causal, a veces problemático, pautado por la tensión que genera la convivencia de dos lenguajes ontológicamente distintos (Sarabia, 2007; Boido, 2012). Pensemos, por ejemplo, en las grafías o "pensiformas" de Xul Solar, o en las ramificaciones del ascetismo oriental que conectan el arte y la poesía de Hugo Padeletti. Frente a casos como estos, advierten W. J. T. Mitchell (1994) y Antonio Monegal (2003) que es preciso "avanzar, más allá de la comparación, hacia formas de pensar la complejidad" (Monegal, 2003, p. 43).

Retomando el desarrollo histórico, diremos que, a partir de los años sesenta, la semiótica abordó el estudio de la imagen como un discurso más en medio de la galaxia sígnica. Si avanzamos en el tiempo, llegamos al cambio de siglo y de milenio, cuando se comenzó a hablar de un "giro icónico" en el interior de las humanidades y las ciencias sociales (Mitchell, 1994; Moxey, 2008). Por ese entonces, disciplinas relativamente nuevas como los estudios visuales y la antropología de la imagen subrayaban la historicidad del acto de ver, la circulación social y los soportes materiales de las imágenes, en el marco provisto por una renovada historia del arte, la filosofía contemporánea y los estudios culturales. Como resultado de este fenómeno, hoy contamos con un importante conjunto de herramientas para analizar las imágenes. Paralelamente, se actualizaron los enfoques para abordar las relaciones de palabra/imagen, en lo que hace a las transposiciones interdiscursivas (de la novela al cine), los géneros que combinan códigos lingüísticos e icónicos (la historieta, el libro de artista) y las manifestaciones interartísticas (poesía concreta, mail art)[2]. Podemos citar los trabajos de Mieke Bal (1991, 1997) y W. J. T. Mitchell (1986, 1994, 2005), con sus contrapartes en los

2. Estas tres categorías, que de algún modo reformulan la clasificación de Kibédi Varga, no siempre son claramente discernibles entre sí.

ámbitos germánico e hispánico. Una buena síntesis del debate en la tradición crítica francesa se encuentra en los trabajos de Liliane Louvel (1998, 2002, 2010). Esta autora reivindica el uso del término *iconotexto* para designar la naturaleza ambigua, aporética e intersticial del binomio palabra/imagen (Louvel, 2011, p. 15).

En el campo de la filosofía analítica, Nelson Goodman (1976) señaló que el lenguaje verbal es sintácticamente articulado, en tanto que la imagen es densa, inscrita en un sistema no diferenciado. Desde el punto de vista del receptor, la sucesión del lenguaje se opone a la simultaneidad de la visión. Como explica Josep M. Català, "en el momento en que se quiere describir un cuadro, todos los elementos que en el mismo se presentan de manera simultánea quedan forzosamente repartidos a lo largo de una estructura sintagmática" (Català, 2005, p. 46). Georges Didi-Huberman (2010) reconoce en la imagen *lo visible*, es decir, lo legible en términos de un significado, pero también *lo visual*, entendido este como un más allá, un índice o síntoma que adviene con su presencia, generando un acontecimiento que no puede ser reducido al plano del contenido. En *Forms of attention* (1985), Frank Kermode se preguntaba por qué miramos una cosa y no otra en un cuadro. Evidentemente todos no miramos lo mismo ni del mismo modo, porque la mirada vehiculiza una subjetividad que va al encuentro de los signos (Català, 2005, p. 45).

Siempre se genera una tensión entre imagen y texto verbal, al punto que Jean-Luc Nancy afirma que cada uno de ellos representa "arco y flecha para el otro" (Nancy, 2005, p. 65). No es posible entender que la imagen es el cuerpo y el texto el alma, porque eso equivaldría a reducir la imagen a mera ilustración de la palabra. Para Nancy, ningún texto tiene su propia imagen, así como ninguna imagen tiene su propio texto. Existe siempre una "oscilación" entre la doble referencia (Nancy, 2005, p. 73).

Si tomamos como objeto de estudio la visualidad, advierte Bernard Vouilloux (2000), debemos tener en cuenta *lo palpable*, el objeto visual (cuadro, dibujo, foto) más *lo no palpable* (en el texto, en la imaginación del productor, del receptor, etc.). Lo visual puede aparecer explícitamente en el "nivel temático" de un texto literario, o bien puede determinar su "nivel técnico" (De los Ríos, 2011). Esto último ocurre en las obras que adoptan mecanismos y estrategias provenientes de las tecnologías visuales, como es el caso del encuadre o el montaje. Indagar acerca de los vínculos entre visualidad y escritura poética tendrá que ver, en suma, con la evaluación de componentes materiales e intangibles, objetivos y subjetivos. Nos exigirá rondar la forma y el vacío, lo visible y lo invisible, la presencia y la ausencia. Nos conducirá a preguntarnos por la posibilidad de ver y por los movimientos de la propia mirada, por las asociaciones de nuestra memoria y el archivo visual de cada historia personal, por las distintas percepciones asociadas a la cercanía y la distancia.

En esta ocasión deseo examinar algunos modos de interacción de lo visual y lo verbal en un corpus formado por textos de los años sesenta y setenta, de tres poetas

rioplatenses: Marosa di Giorgio, Alejandra Pizarnik y Amanda Berenguer. Con el sintagma "Poesía para mirar", quisiera hacer referencia tanto a una *poesía* que, mediante la sensualidad de la letra y la imagen, busca seducir al lector-espectador, como a una *poética* que nos invita a abrir más los ojos, redescubrir lo ya visto y, acaso entonces, ser más conscientes de nuestra mirada.

2.

Marosa di Giorgio (Salto, 1932-Montevideo, 2004) escribió varias colecciones de relatos eróticos y más de una docena de poemarios que, hasta el final de sus días, fue sumando en un único volumen: *Los papeles salvajes*. En sus mundos ficcionales los animales hacen el amor con los humanos, mientras la hablante sostiene que descendió de una pintura o denuncia que la Mona Lisa se acaba de escapar del Louvre. Esta atmósfera onírica fue relacionada con "la poética del bricolage" que describió Levi-Strauss y con los universos imaginarios de diversos pintores (Olivera Williams, 2005, p. 408). Se ha señalado repetidas veces que los poemas y relatos de di Giorgio aluden a las visiones caóticas y el esoterismo alquímico del Bosco; por otra parte, la herencia italiana de los ancestros y el ensamblaje de humanos, animales y vegetales en sus obras evoca el arte de Arcimboldo, a quien Marosa le dedicó un breve ensayo de 1995, "Pintó con flores" (Cancellier, 2013, 2015; Font Marotte, 2013). Algunos pasajes suyos recuerdan el lirismo cromático de Marc Chagall, en tanto que ciertas imágenes coinciden con la iconografía brutal de la novela gráfica de Max Ernst *Une semaine de bonté* (Bravo, 2007). En general, los críticos identifican los procedimientos acumulativos de su obra con el pastiche posmoderno y, más específicamente, con la estética del neobarroco rioplatense (Echavarren, 1991). Sus personajes ensamblados y el uso de símbolos como el huevo también vinculan sus textos al arte de pintoras surrealistas como Leonor Fini, Remedios Varo, Kay Sage y Leonora Carrington (Font Marotte 2013).

La poeta uruguaya suele describir escenarios donde la aparente beatitud de la infancia rural contrasta con lo inefable y lo misterioso que instauran el sublime romántico y lo siniestro en el sentido freudiano (Benítez Pezzolano, 2014). Por mi parte, voy a focalizar el análisis en dos aspectos de la poética de di Giorgio que ilustran ese dualismo que, según Freud, caracteriza lo siniestro (*Das Unheimliche*), como la manifestación de lo familiar que de pronto se vuelve desconocido y temible. El primer ejemplo proviene del fragmento 17 de *Historial de las violetas* (1965):

> Soy siempre la misma niña a la sombra de los durazneros de mi padre. Los duraznos ya están oscuros, ocres y rosados, ya muestran los finos dientecillos, la larga lengua de oro, las manzanas y las peras aún son verdes; en su follaje me refugio. Pero, espío hacia la casa, escucho las conversaciones, las fogatas; veo llegar de visita, los parientes, los vecinos; pasa de largo el humo arriba de los

> pinos; resuena la campana del té. Y yo estoy allí oculta en medio de la fronda.
> Los duraznos son como siniestros pimpollos de rosa (di Giorgio, 2008, p. 97).

Aquí los duraznos revelan los dientes y sus cualidades siniestras a la poeta niña, pero antes, la ingenuidad de la escena evoca los paisajes de Henri Rousseau, donde las figuras animales y humanas se mimetizan con los colores de la vegetación y los frutos. El tono infantil del poema también parece reproducir la chatura y falta de perspectiva de las pinturas del Aduanero, dotadas de una cualidad "misteriosa" que fascinaba a Breton y otros surrealistas (Temkin, 2012, p. 42).





Asimismo, los rituales sociales mencionados en el fragmento citado reflejan la convencionalidad de los personajes de Rousseau. Tanto en el poema como en las pinturas la gente parece asumir roles fijos —"parientes, vecinos"—, sin ostentar características personales.



Apuntaba Mario Praz que en la memoria se funden las distintas artes; de ahí que los griegos concibieran a Mnemosyne como la madre de las Musas (Praz, 1979, p. 61). Una obra de arte es percibida por un sentido, pero le posibilita a la memoria la capacidad de establecer relaciones con otras percepciones y sentimientos. Más allá del dato biográfico que confirma la predilección de Marosa por el arte del Aduanero, lo cierto es que los paisajes y personajes de la poeta uruguaya se conectan con los de este pintor gracias a la asociación de nuestra memoria de espectadores.

Como segunda instancia de lo siniestro, tomaremos en consideración las descripciones de flores y frutos que hace la autora. Como lo evidencian los títulos *Historial de las violetas, Magnolia, Membrillo de Lusana* o *Jazmines para Clementina Médici*, estos ocupan un lugar central en el imaginario de la poeta. Examinemos el fragmento 5 de *Historial…*:

> Anoche realicé el retorno; todo sucedió como lo preví. El plantío de hortensias […]. Y mi jardín está abandonado. Las papas han crecido tanto que ya asoman como cabezas desde abajo de la tierra, y los zapallos, de tan maduros, estiran unos cuernos largos, dulces, sin sentido; hay demasiada carga en los nidales, huevos grandes, huevos pequeñitos; la magnolia parece una esclava negra sosteniendo criaturas inmóviles, nacaradas (di Giorgio, 2008, p. 92).

Más que las composiciones de Arcimboldo, el expresionismo de las papas y los zapallos descritos por di Giorgio evoca las naturalezas muertas de Frida Kahlo. Comparten, sin duda, la atmósfera perturbadora de los "Frutos de la tierra" y la prosopopeya de los "Cocos llorando" de la artista mexicana:





El inventario de vegetales extraños que provee Marosa también incluye "cebollas de plata […] con sus trenzas muy rígidas" (p. 100), repollos de porcelana y "el toma-

te, riñón de rubíes" (p. 108). En general, la proliferación de flores se relaciona con la aparición de las figuras femeninas en sus poemas. Frecuentemente estas adquieren una connotación sexual, como ocurre en las pinturas de Giorgia O´Keeffe. Consideremos este ejemplo tomado de *Magnolia* (1965):

> Al atardecer la muchacha dejaba el alto bosque, y a su paso las achiras con las grandes flores rojas parecidas a sexos de arcángeles demasiado vaporosos y libidinosos. Miraba de soslayo los enormes pétalos y se estremecía… (di Giorgio, 2008, p. 111).





Esta escena erótica produce un efecto perturbador, y en ella las flores resultan inquietantes. El catálogo de *Magnolia* también incluye a la dalia desmesurada que "se calló" (p. 113), las flores de zapallo "que corren en el aire" (p. 127) y el melón que "perfuma como una rosa" (p. 128). Gracias al recurso del antropomorfismo y el tópico de la metamorfosis, en última instancia las flores y frutas de Marosa participan de un proceso de disolución que recuerda al expresionismo abstracto de Cy Twombly.





En cierto modo, todos los casos reseñados nos estarían enfrentando con un tipo de traducción intersemiótica que Kurt Spang denomina *transpoetización*, "en el sentido de que el poeta es capaz de verter en signos fonéticos, semánticos y métricos lo que el pintor realizó con sus invenciones de formas y colores" (Spang, 2012, p. 237).

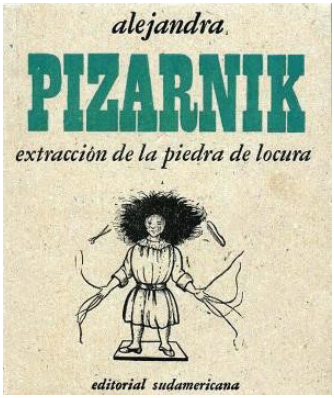
3.

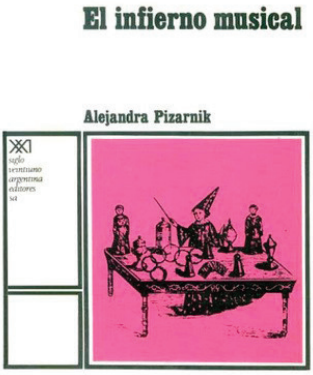
Alejandra Pizarnik (Avellaneda, 1936-Buenos Aires, 1972) tuvo una vida breve e intensa, inseparable de su poesía. Su temprana identificación como *niña terrible* de las letras argentinas se debió a su estilo de vida surrealista y a la intertextualidad que manifiesta su obra con la tradición nocturna y visionaria de los poetas franceses de fin de siglo. Las imágenes de violencia y el erotismo transgresor de sus obras la inscriben en la genealogía de Marosa di Giorgio, que también compartió su tendencia al poema en prosa (Néspolo, 2012; Amícola, 2013).

Los diarios de Pizarnik revelan una percepción visual de la poesía, en sintonía con el hábito de la autora de colgar sus papeles en la pared para "contemplar" los poemas, y con sus frecuentes visitas al Louvre durante sus años parisinos, en la década del sesenta (Dobry, 2004, p. 33). En sus textos hallamos una isotopía constante del color y la sombra, junto con referencias a artistas como Goya, Wols o Klee. A partir de un minucioso estudio de los manuscritos de Pizarnik, Mariana Di Cio (2014) rastreó el uso personal que hacía la poeta de un sistema de *accrochage* que le permitía "colgar" la frase de otro en su poema, como si estuviese componiendo un *collage* dadá o surrealista. Otros procedimientos poéticos derivaban de operaciones combinatorias como la desintegración, la repetición y la reorganización, heredadas de la técnica del *cut-up* de los Beatniks.

Me gustaría concentrarme en dos libros que prefiguran la fase final de la obra de Pizarnik: *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *Un infierno musical* (1971). Ambos ofrecen visiones de ruinas, cuerpos desmembrados y escenas de abandono que anuncian una tragedia inminente. Sus títulos aluden a la atmósfera cruel de las pinturas del Bosco, aunque los poemas apenas incluyen un par de referencias directas a ellas.

Las imágenes de tapa no guardan semejanza con los títulos, puesto que reproducen el *Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann y un dibujo de un niño o niña hechicera en su taller:





Observamos que, en lugar de instaurar una coherencia en el exterior del objeto libro, los títulos y las imágenes de tapa funcionan como alusiones iconográficas desviadas que, en vez de remitir a los cuadros que nombran, apuntan a una ausencia, instalando de ese modo un vacío en la representación y en el lenguaje (Di Cio, 2014, p. 207). Cuando traspasamos el umbral del *hors-livre* para acceder al texto propiamente dicho, podemos preguntarnos cómo interactúa lo visual con lo verbal dentro de los poemas. Para responder este interrogante, propongo considerar tres estrategias desarrolladas por Pizarnik. A la primera de ellas podríamos denominarla *écfrasis degradada*:

> TÊTE DE JEUNE FILLE (Odilon Redon)
>
> de música la lluvia
> de silencio los años
> que pasan una noche
> mi cuerpo nunca más
> podrá recordarse
> (Pizarnik, 1994, p. 125)3

Michael Riffaterre apuntó que la écfrasis designa al contemplador, al poeta, antes que al cuadro o la escultura (2000, p. 174). En este caso, tras la falsa promesa del título, el poema no nos ofrece ningún tipo de descripción visual. Por el contrario, solo revela las asociaciones libres de la mente de la poeta (posiblemente mientras mira el cuadro), privilegiando un enfoque temporal sobre uno espacial. Como explica Margaret Persin (1997), la écfrasis produce una confrontación única entre la

3. Este poema está dedicado a André Pieyre de Mandiargues.

palabra y la visión que se condensa en una sola experiencia sensorial. La imagen le provee al poema su visualidad ostensible, y a la inversa, "a través del prisma de la lírica la misma pintura adquiere facetas nuevas y vemos de otro modo a los pintores, sus cuadros, los recursos y las técnicas pictóricas empleadas" (Spang, 2012, p. 244). Pero nada de esto ocurre en el poema de Alejandra Pizarnik, donde la pintura en sí se presenta únicamente como ausencia.

El segundo procedimiento que utiliza la autora es la *hipotiposis*, figura retórica que, mediante una descripción, introduce un "efecto de pintura" en el texto (Louvel, 2011, p. 51):

> INMINENCIA
> Y el muelle gris y las casas rojas Y no es aún la soledad Y los ojos ven un cuadrado negro con un círculo de música lila en su centro Y el jardín de las delicias sólo existe fuera de los jardines Y la soledad es no poder decirla Y el muelle gris y las casas rojas (Pizarnik, 1994, p. 128).

Aquí el contenido de una visión se presenta como un cuadro que contempla la hablante poética. Y no nos sorprende que, una vez más, la descripción de la imagen externa sea interceptada por las sensaciones internas de la poeta.

Finalmente, podemos considerar el siguiente pasaje del extenso poema "Extracción de la piedra de locura":

> Si de pronto una pintura se anima y el niño Florentino que miras ardientemente extiende una mano y te invita a permanecer a su lado en la terrible dicha de ser un objeto a mirar y admirar. No (dije), para ser dos hay que ser distintos. Yo estoy fuera del marco pero el modo de ofrendarse es el mismo (Pizarnik, 1994, p. 136).

La *metalepsis* que presenta este fragmento difumina los bordes entre la ficción y la realidad dentro del poema. Se produce una asimilación entre la observadora y el observado, de modo tal que la representación deviene con-fusión. Como las dos estrategias anteriores utilizadas por Alejandra, este recurso potencia la ambigüedad de la visión, profundizando la inestabilidad del sentido.

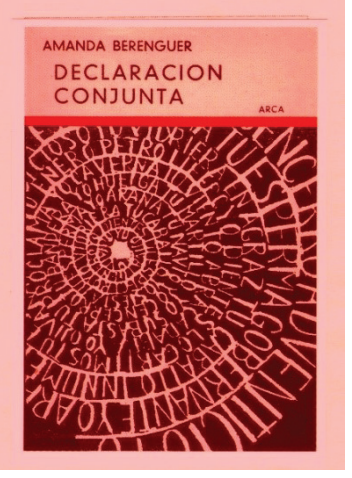
4.

A lo largo de sesenta años de carrera, Amanda Berenguer (Montevideo, 1921-2009) escribió más de veinte poemarios que abordan distintos temas, estilos y preguntas vitales. Sin huir del riesgo y asumiendo sucesivas metamorfosis, cada uno de sus libros fue pensado como una unidad independiente capaz de insertarse en un gran mapa, de modo tal que su obra entera pudiera asemejarse a una constelación (Blixen, 1997; Courtoisie, 2003). De hecho, ese fue el título que la autora eligió para dar nombre a

la edición de su poesía reunida: *Constelación del Navío. Poesía 1950-2002.*

En los años cuarenta, Berenguer fundó la editorial La Galatea junto a su esposo José Pedro Díaz, otro miembro destacado de la llamada generación del 45 o generación crítica[4]. Posiblemente debido a esa experiencia editorial de juventud, la poeta manifestó siempre un cuidado especial por el aspecto visual de sus poemas y sus libros. Experimentó tempranamente con la disposición de las palabras y el uso de la tipografía, y participó activamente en el diseño de tapa de todas sus publicaciones. Además, el interés por la astronomía y la topología la condujo a reflexionar sobre los problemas relativos a la visión y sus tecnologías, como se advierte en las exploraciones que aportan sus textos en torno a las nociones de espacio, perspectiva e infinito.

A partir de 1964 Amanda Berenguer comenzó a diseñar artísticamente las tapas de sus libros. Ese año la portada de *Declaración conjunta* reproducía un grabado original sobre linóleo realizado por la autora. En él se mostraba una espiral formada por versos provenientes de varios poemas del libro:



Casi tres décadas después, Berenguer publicaría *La botella verde* (1995), un volumen que gira en torno a la botella de Klein, cuerpo estudiado por la topología que se caracteriza por no poseer interior ni exterior. Para la portada de este libro Berenguer diseñó el siguiente *collage*:

4. Años después José Pedro Díaz fundó también la editorial Arca, junto a los hermanos Rama.



En esta imagen miran al espectador, en primer plano, un par de ojos femeninos que bien pueden ser los de la autora, así como otros cinco ojos que habitan dentro de la botella verde. El núcleo visual de la composición, punto de partida y centro rector de las líneas en fuga es, sin embargo, un ojo desnudo, sin maquillaje, del cual proceden las nueve diagonales blancas. Si la botella fuera un cuerpo humano que miramos de frente, su posición equivaldría a la del corazón (Puppo, 2014a, pp. 8-10). En cambio, los ojos-autora están colocados por delante del andamiaje retórico visual, a medio camino entre la imaginación verde y su fondo oscuro, entre la fábula de la representación y el vacío sobre el que esta se recorta, diría Jean-Luc Nancy (2005, p. 20).

Las diagonales del *collage* subrayan la literalidad del acto de ver y evocan por analogía el relativismo de la percepción y el conocimiento. Dada la constelación de ojos (presumiblemente) familiares, podemos pensar también que las líneas blancas evidencian lazos de comunicación entre las personas. Entonces el *collage* de Amanda Berenguer guardaría similitud con los dibujos del sudafricano William Kentridge, en donde las líneas que nacen de los ojos "no sólo representan un vínculo, sino la mirada en proceso de renovación continua" (Chejfec, 2008, p. 107). Lugar físico, filtro para la mirada y puesta en escena de la comunicación, la botella verde deviene clave poética, emblema de una "estética relacional"[5].

5. Tomamos la expresión del crítico de arte Nicolas Bourriaud, quien utilizó este sintagma para caracterizar un conjunto de obras de los años noventa que proponen una "invención de relaciones entre sujetos" a partir de la exploración de "micro-utopías de lo cotidiano" (2006, p. 35). El acento puesto en los vínculos interpersonales y la subjetividad de la experiencia concreta acercan la estética de Amanda Berenguer a la de estos experimentos artísticos, por otra parte contemporáneos de *La botella verde*.



Los dos ejemplos evocados bastan para comprobar la importancia de las imágenes de tapa en el sistema poético de Amanda Berenguer, al punto que su análisis arroja luz no solo sobre posibles interpretaciones de los poemarios, sino también sobre la intención autoral respecto de ellos, la red intertextual a la que hacen referencia y la posición que ambos textos ocupan en el proyecto escritural de la autora uruguaya.

Ahora quisiera detenerme en el poemario más experimental de Berenguer, *Composición de lugar* (1976). Allí la autora se propuso llevar a la práctica una teoría de la poesía cinética que había comenzado a vislumbrar diez años antes.

Como explica la propia Amanda en el prólogo, este libro peculiar está formado por diecinueve poemas escritos durante otros tantos atardeceres sobre el mar, entre febrero de 1972 y enero de 1974. A cada poema le sigue una segunda versión, donde se seleccionan y recombinan algunos elementos, y una tercera, en la que los grafemas se despliegan sobre la página:

Poniente sobre el mar del jueves 24 de febrero de 1972

Plomo derretido el aire cae
piedra el cielo cae
sobre el agua salada amarga
y negra cae
estamos para asomarnos
al pozo más profundo
las dunas se aprietan
algunas reptan
espaciosas tortugas de silencio
si lloviera habría cortocircuito
o la artillería quemaría
la espera
color de bala de metal
curtido sobre el ardor
quieto agazapado
me incrusto en mi país
en su costa amurallada
ahora es la hora
que más duele dura y fría
por si acaso
tuviéramos suerte
y pudiéramos atravesar
esa breve fisura en carne viva
así no importa
la imaginación no vale
la palabra se encanta
y también cae
estamos para callarnos
estamos para la noche.

279

Plomo derretido el aire cae

$$\frac{\text{aire plomo} + \text{cielo piedra}}{\text{agua negra}} \cong \text{caída}$$

dunas = silencio

lluvia $\simeq$ balística $\simeq$ 3ra. dimensión

$$\sum \begin{matrix} \text{a) 18 horas grises} \\ \text{b) 20 horas grises} \end{matrix} = \text{muralla a la h. justa}$$

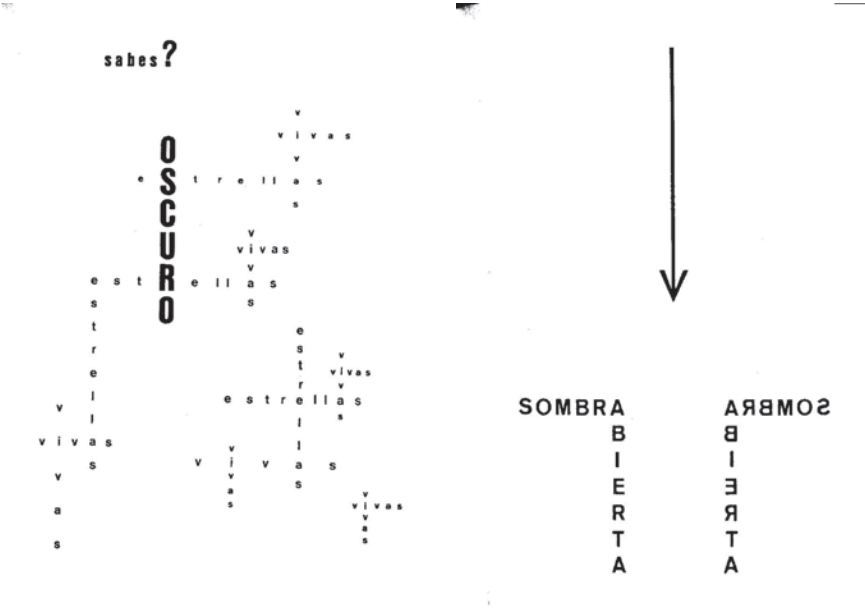
muralla a la h. justa = palabra − [(imaginación + estrategia)]

pesantez = terror del vuelo

280



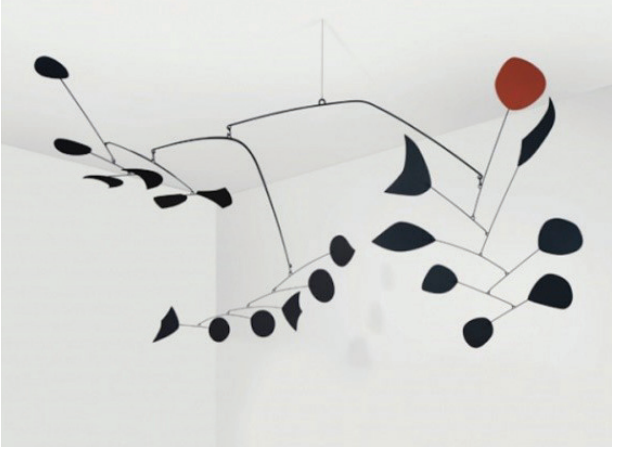
Las primeras versiones de los poemas describen la caída del sol con imágenes de muerte, violación, armas, sangre y fuego, en consonancia con el ambiente de violencia que rodeó el inicio de la dictadura uruguaya, tras el golpe del 27 de junio de 1973. Las segundas versiones suelen incluir símbolos de la notación matemática, en tanto que las terceras apuntan a la síntesis gráfica. Algunas veces las palabras producen figuraciones escriturales mínimas, como un dibujo de estrellas o el reflejo de una palabra en el espejo:



Detrás de los ponientes y sus versiones se adivinan, por supuesto, las huellas de *Un golpe de dados* de Mallarmé, las "palabras en libertad" de Marinetti, los *collages* textuales de Tzara, los *Caligramas* de Apollinaire, los poemas pintados de Vicente Huidobro y la experimentación con la tipografía llevada a cabo por la vanguardia rusa. Aunque dentro del amplio espectro de la poesía visual, el texto de Berenguer parece descender directamente del concretismo desarrollado por Augusto y Haroldo de Campos, lo cual explicaría sus similitudes con el movimiento *poema/processo*, surgido en 1967

en Natal y Río de Janeiro. Para la búsqueda estética de este grupo de neovanguardia, que contaba entre sus fundadores a Moacy Cirne y Wlademir Dias-Pino, también era fundamental el concepto de *versión* (Padín, 2006, s/n).

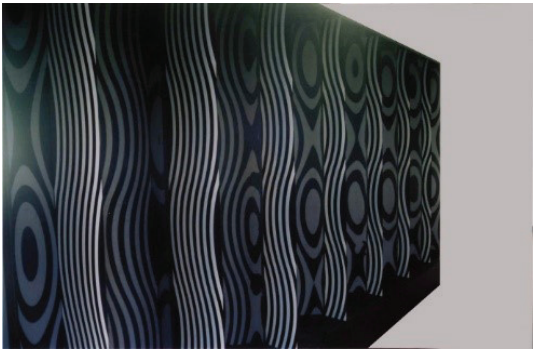
En *Composición de lugar* Berenguer incursionó en el territorio de esa zona limen entre imagen y palabra que "supera la oposición entre ambas y al mismo tiempo su correspondencia analógica, reforzando así lo que de común no tienen" (Sarabia, 2003, p. 48). Las series de ponientes incorporan la *repetición* en tanto signo dotado de valor poético (Riffaterre, 1984, p. 49). Recordemos que Deleuze propuso entender la repetición como una forma de transgresión que pone en tela de juicio la ley y denuncia su carácter nominal o general (Deleuze, 2002, p. 23). En este sentido, la idea de repetición se opone a la de representación. Por otra parte, el procedimiento del libro implica la noción de *permutación*. Sabemos que alterar el orden de los elementos es una actividad propia del juego, que, según Gadamer, es "la pura realización del movimiento" (1999, p. 146). Repetición, permutación, deslizamiento de las palabras sobre el blanco de la página: por medio de estas estrategias se desestructura la sintaxis lingüística y, una vez abolido el orden lineal, el texto permite distintas lecturas simultáneas. Como resultado final, el poema se abre, asemejándose a "un móvil paradójico suspendido en el aire" (Berenguer, 2002, p. 278):



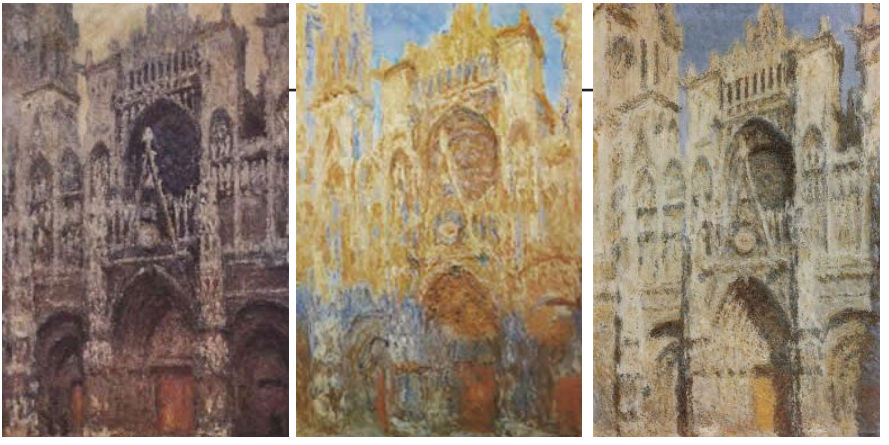
En un breve artículo de 1966, Berenguer mencionaba la impresión que le había causado una muestra de una exposición de arte cinético que había visto, unos meses antes, en un noticiero de televisión[6]. No es difícil imaginar el impacto que tuvo la obra

6. El programa televisivo pudo haber hecho referencia a la exposición *The Responsive Eye*, curada por William

de artistas como Julio Le Parc en su poesía, que ella entendía, ante todo, como un medio de comunicación (Puppo, 2014b).

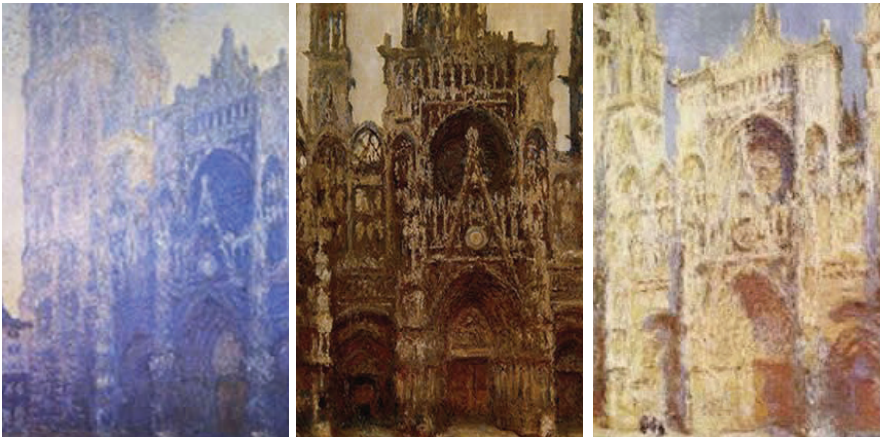


En último lugar, no podemos dejar de mencionar, como posible fuente de inspiración de Berenguer, la serie de la Catedral de Ruan, pintada por Monet entre 1892 y 1894. Sabemos con certeza que la autora y su esposo pudieron admirar algunas pinturas de la serie de Monet en el Museo Jeu de Paume, en París, en 1950 (Díaz, 2011, p. 311). Resulta imposible no especular acerca de la influencia que pudo haber ejercido en la joven poeta esta serie de pinturas, que registran un estudio de la luz y su efecto sobre la percepción.



C. Seitz en el MOMA de Nueva York, en 1965. Julio Le Parc participó en ella junto a otros miembros del *Groupe de Recherche d'Art Visuel*. El esposo de Amanda Berenguer cuenta en su diario que ambos se encontraron con el artista argentino en París, en 1971 (Díaz, 2011, p. 439).

La observación *in situ* fue el punto de partida de las veinte Catedrales de Monet y los diecinueve Ponientes de Berenguer. Ambas series responden a la técnica musical de la *variación*: a través de ella el pintor y la poeta lograron incorporar una dimensión temporal a la estructura espacial que proveen el lienzo y la página.



5.

El examen de los textos de Marosa di Giorgio, Alejandra Pizarnik y Amanda Berenguer confirma la aseveración de Mieke Bal: "La cuestión no es *si* los textos literarios pueden tener una dimensión visual, sino *cómo* lo visual se escribe a sí mismo y de qué forma un escritor o escritora literaria puede utilizar lo visual en su proyecto artístico" (Bal, 2009, p. 72)[7]. Más que descubrir referencias, establecer fuentes definitivas o postular diferencias y similitudes, hemos explorado algunas complejas áreas de intersección entre la poesía y las artes visuales. Estas tienen que ver con los paratextos icónicos y la exploración tipográfica, así como con las alusiones verbales, los motivos, los estilos y los procedimientos —generalmente combinados entre sí— que configuran el universo original de cada poeta[8].

En el caso de di Giorgio, hemos trabajado con lo que Bernard Vouilloux (2000) llama "relaciones *in absentia*", puesto que las imágenes solo son predicadas verbalmen-

7. El subrayado es de la autora.

8. En algunos casos la visualidad también se configura significativamente en el *plano performático,* mediante las apariciones públicas del o la poeta. En el caso de Marosa di Giorgio resultaban fundamentales algunos elementos que colaboraban en la construcción de su figura autoral tales como la vestimenta, el peinado, el maquillaje, la gestualidad, la proxémica y la kinésica. Obviamente, la puesta en voz y en imagen de la poesía amplía el espectro sensorial y multiplica los niveles de sentido.

te en los poemas. Las posibles conexiones con Rousseau y otros pintores emergen en el nivel de la recepción, cuando los lectores experimentamos el efecto de lo siniestro. Por el contrario, las obras de Pizarnik nos abruman con paratextos y recursos iconotextuales que crean falsas expectativas (temáticas y miméticas) y, de ese modo, erosionan el estatuto de la representación y la legibilidad. Finalmente, la poesía experimental de Berenguer busca incorporar la variable del movimiento a fin de liberar al poema de los límites impuestos por la sintaxis verbal. Las tres poetas conocen el carácter arbitrario del material con que tratan —el lenguaje— y parecen añorar —como Alicia— el poder instantáneo, sin mediaciones, de los artefactos visuales. A pesar de esto, sus poemas se las arreglan para hacernos ver… con palabras.

Referencias Bibliográficas

Amícola, J. (2013). El género *queer* de Marosa di Giorgio. *Cuadernos del CILHA. 14*, (19), 153-165.

Bal, M. (1991). *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition*. Nueva York y Cambridge: Cambridge University Press.

Bal, M. (1997). *Images littéraires, ou comment lire visuellement Proust.* Montreal: XYZ Editeur / Toulouse: Presses Universitaires de Toulouse.

Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje.* Murcia: CENDEAC.

Barthes, R. (1995). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces.* Buenos Aires: Paidós.

Benítez Pezzolano, H. (2014), Marosa di Giorgio ante lo sublime y lo siniestro. *Zama*, (6), 47-58.

Berenguer, A. (1990). *El monstruo incesante: expedición de caza.* Montevideo: Arca.

Berenguer, A. (2002). *Constelación del Navío. Poesía 1950-2002.* Montevideo: H Editores.

Blixen, C. (1997). Amanda Berenguer. Poeta en metamorfosis. En Raviolo, H. & Rocca, P. (Eds.). *Historia de la Literatura Uruguaya contemporánea. Tomo II. Una Literatura en movimiento* (pp. 125-143). Montevideo: Editorial Banda Oriental.

Boehm, G. (1994). Die Bilder Frage. En Boehm, G. (Ed.), *Was ist ein Bild?* (pp. 325-343). Munich: Fink.

Boido, M. (2012). *De límites y convergencias: la relación palabra/imagen en la cultura visual latinoamericana del siglo XX.* Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bravo, L. (2007). Lecturas herme(néu)ticas del códice *Los papeles salvajes*. *La Nueva Literatura Hispánica*, (11), 39-62.

Cancellier, A. (2013). La percezione visionaria e caleidoscopica di Marosa di Giorgio. Un'empatia con Bosch e Arcimboldo. *Oltreoceano*, (7), 193-203.

Cancellier, A. (2015). Los ojos de Amanda Berenguer y de Marosa di Giorgio para una exégesis de "El jardín de las delicias" de El Bosco. *Confluenze, Rivista di Studi Iberoamericani, 7*, (1), 247-259.

Carroll, L. (2015). *Alicia en el País de las Maravillas. A través del Espejo* (Fuentes, E., Trad.). Madrid: Verbum.

Català, J. M. (2005). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autónoma de Barcelona.

Chejfec, S. (2008). *Mis dos mundos.* Buenos Aires: Alfaguara.

Courtoisie, R. (2003, mayo 16). Navegar es necesario. Suma poética de Amanda Berenguer. *El País Cultural* (706). Recuperado el 15 de abril, 2014, de http://letras-uruguay.espaciolatino.com/berenguer/bio.htm

De la Calle, R. (2005). El espejo de la *ekphrasis*. Más acá de la imagen. Más allá del texto. *Escritura e imagen*, (1), 59-81.

De los Ríos, V. (2011). *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana.* Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición.* Buenos Aires: Amorrortu.

Díaz, J. P. (2011). *Diario (1942-1956; 1971; 1998).* Alzugarat, A. (Ed., Pról. y notas). Montevideo: Biblioteca Nacional-Ediciones de la Banda Oriental.

Di Cio, M. (2014). *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d'Alejandra Pizarnik*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.

di Giorgio, M. (2008). *Los papeles salvajes*. García Helder, D. (Ed.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC.

Dobry, E. (2004). La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de *Extracción de la piedra de locura*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (644), 33-43.

Echevarren, R. (1991). *Transplatinos. Muestra de poesía rioplatense*. México: El Tucán de Virginia.

Font Marotte, N. (2013). *Visual Elective Affinities: An Elliptical Study of the Works of Angela Carter and Marosa di Giorgio* [Tesis doctoral]. University of Essex. Recuperado el 15 de marzo, 2016, de https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10871/14045

Gadamer, H. G. (1999). *Verdad y método I.* Salamanca: Ediciones Sígueme.

Goodman, N. (1976). *Languages of Art.* Hackett: Indianapolis.

Hatzfeld, H. (1969). *Literature Through Art: A New Approach to French Literature.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Kermode, F. (1985). *Forms of attention.* Chicago: University of Chicago Press.
Kibédi Varga, Á. (2000). Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen. En Monegal, A. (Coord.). *Literatura y pintura* (pp. 109-138). Madrid: Arco Libros.
Lee, R. W. (1940). *Ut pictura poesis: the Humanistic Theory of Painting.* The Art Bulletin, *22*, (4).
Louvel, L. (1998). *L'Œil du texte, texte et image dans la littérature anglophone*. Presses Universitaires du Mirail.
Louvel, L. (2002). *Texte/image, Images à lire; textes à voir.* Presses Universitaires de Rennes.
Louvel, L. (2010). *Le tiers Pictural. Pour une critique intermédiale.* Presses Universitaires de Rennes.
Louvel, L. (2011). *Poetics of the Iconotext* (Petit, L., Trad.). Jacobs, K. (Ed.). Londres y Nueva York: Ashgate.
Markiewicz, H. (2000). «Ut pictura poesis»: historia del topos y del problema. En Monegal, A. (Coord.). *Literatura y pintura* (pp. 51-88). Madrid: Arco Libros.
Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: image, text, ideology.* Chicago: The University of Chicago Press.
Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation.* Chicago: The University of Chicago Press.
Mitchell, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images.* Chicago: The University of Chicago Press.
Monegal, A. (Coord.) (2000). *Literatura y pintura.* Madrid: Arco Libros.
Monegal, A. (2003). Más allá de la comparación: fusión y confusión entre las artes. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, *28*, (1), 27-44.
Moxey, K. (2008). Visual Studies and the Iconic Turn. *Journal of Visual Culture, 7*, (2), 131-146.
Nancy, J-L. (2005). *The Ground of the Image.* Nueva York: Fordham University Press.
Néspolo, J. (2012). Marosa di Giorgio: surrealismo e imaginación erótica. *Mora, 19*, (1). Recuperado el 15 de marzo, 2016, de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2013000100002&lng=es&nrm=iso&tlng=es
Olivera-Williams, M. R. (2005). La imaginación salvaje. *Revista Iberoamericana, XXL*, (211), 403-416.
Padín, C. (2006, noviembre). Proceso: 40 años. [Ponencia presentada en el *Coloquium Konkretismus*, Universidad de Stuttgart]. Recuperado el 28 de mayo, 2014, de http://issuu.com/boek861/doc/clemente_padin_articulos.
Persin, M. H. (1997). *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century*

Spanish Poetry. Bucknell University Press.
Pizarnik, A. (1994). *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta.* Piña, C. (Ed.). Buenos Aires: Corregidor.
Praz, M. (1967/1979). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales* (Pochtar, R., Trad.). Madrid: Taurus.
Puppo, M. L. (2014a). Contra el fondo negro: autofiguración y poética en dos collages de Amanda Berenguer. *Actas de las I Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de Género y Estudios Visuales "La producción visual de la sexualidad.* Mar del Plata: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata [CD-ROM].
Puppo, M. L. (2014b). Teoría y práctica de la poesía cinética en *Composición de lugar* (1976) de Amanda Berenguer. *Letras*, (69-70), 79-99.
Riffaterre, M. (1984). *Semiotics of Poetry* (2ª ed.). Indiana University Press.
Riffaterre, M. (2000). La ilusión de la écfrasis. En Monegal, A. (Coord.). *Literatura y pintura* (pp. 161-183). Madrid: Arco Libros.
Sarabia, R. (2007). *La poética visual de Vicente Huidobro.* Madrid / Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert.
Souriau, É. (1947). *La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée.* París: Flammarion
Spang, K. (2012). La líricopintura. Sobre las interferencias entre lírica y pintura. *Impossibilia*, (3), 233-245.
Temkin, A. (2012). *Rousseau: The Dream.* Nueva York: The Museum of Modern Art..
Vouilloux, B. (2000). Langage et arts visuels : Réflexions intempestives à propos d'un champ de recherches. Blaise, M. & Vaillant, A. (Dirs.). *Crises de vers* (pp. 203-223). Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée.

Julio Salgado: la Poética del Murmullo

Celia Clara Fischer*

Resumen: Es nuestra intención abrir un panorama sobre la obra del poeta santiagueño Julio Salgado, teniendo en cuenta como hilo conductor su consagración a la Poesía. Aunque vigorizado por la estética surrealista de los años cincuenta, profundizó sus propias búsquedas hasta encontrar su decir personal, siempre vinculado con la tierra. Su experiencia es un continuo diálogo desde su lugar de origen, Frías, en la búsqueda del centro del panal que alimenta aquello lejano que llama desde lo profundo del hombre, la llamada del ser, signándolo para siempre. Poesía celebratoria la suya, pero de interrogantes, por ese deseo que lo impulsa a ver más allá, de poder atravesar el umbral interminable de la Belleza. Un mundo dentro de un Mundo. Un cosmos dentro del Cosmos.
Palabras Clave: Surrealismo; Sueño; Memoria; Silencio; Paradoja; Murmullo**.**

Abstract: *Our intention is to open a panorama about Julio Salgado's poetry, considering as unifying thread his dedication to Poetry. Although strengthened by the Surrealistic movement of the 50s, he deepened his own search until he found his own word, always linked to the land. His experience is a permanent dialogue from his homeland, Frías, in the search for the centre of the honeycomb that feeds the call form the deep of the men, the call of the being. Salgado's poetry is celebratory, but also full of questions, because of that desire that pushes him to look further. A world within a World. A cosmos within the Cosmos.*
Keywords: *Surrealism; Dream; Memory; Silence; Paradox; Murmuring.*

La lectura de la poesía de Julio Salgado (Frías, Santiago del Estero, 1944) nos permite acceder a las modulaciones de un lenguaje enigmático que va transmitiendo los estremecimientos más íntimos del ser. Enigmas asomando desde un fundamento, núcleo

* Poeta. Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador. Profesora titular de Literatura Rusa y Escandinava, y de Literatura Alemana en la misma institución. Correo electrónico: licceliafischer@yahoo.com.ar
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 81-92.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

germinador de las experiencias que nutrieron la niñez y juventud en su lugar de origen, Frías, en el oeste santiagueño. Allí comienza su filiación profunda con la tierra, hecho fundacional de quien será su poeta con una nueva modalidad de mostrarla, proyectándola en el paradigma de lo universal. Memoria y sentimiento, línea y color, luz y diapasón del Eros en continua danza con la Naturaleza en todas sus expresiones, diseñan el entramado de sus composiciones sustentado por ese espacio pleno de magia y misterio. Formas sutiles y huidizas plasmándose en intensidad visual, imágenes audaces que se despliegan hacia zonas situadas más allá de lo evidente de la realidad. Figuras con referentes fácilmente reconocibles de esa naturaleza y aquellas otras, provenientes del metalenguaje literario, histórico o de la plástica, se constituyen en formas de un universo absoluto, la Poesía.

En su desarrollo poético cuentan múltiples lecturas de la poesía universal que lo nutrió. Entre ellas también cuentan referentes cercanos como lo fueron las vanguardias del siglo XX, que aportaron sus improntas decisivas en las motivaciones de su vocación. La amistad con Edgar Bayley y Francisco Madariaga —también poeta de la tierra— fue raigal para nuestro poeta. Mundos diferentes, sí, pero de gran riqueza y hondura, atizados por continuas búsquedas dentro de las peculiaridades surrealistas posteriores a 1950. Salgado, a pesar de recibir los estímulos de esta estética, no quedó anclado en ella, sino que profundizó en sus indagaciones hasta alcanzar una personal lucidez poética.

La pensadora María Zambrano dice que "La poesía es embriaguez y sólo se embriaga el que está desesperado y no quiere dejar de estarlo" (2002, p. 33) A la luz de esta premisa, creo que Julio Salgado pertenece a esa clase de poeta que ha sido embriagado por la Poesía. Para que esta embriaguez aconteciera es indudable que hubo un antes: sucedidos que han quedado grabados en parajes de la memoria y testimonian el encuentro primero y total con la tierra, la Gran Madre generatriz de su *locus patriae*, su pertenencia. Encuentros, al fin, con la mansedumbre pero también con la "bestialidad de la naturaleza", señalando lo que de más propio la caracteriza, ser un *otro*.

En su obra aparecen motivaciones constantes, como la inclinación a afirmarse en la primacía del mundo onírico, en el cual se entremezclan sueños, ensueños y realidades, privilegiando la recuperación de la memoria en cuya bodega crepita como volcán activo el pasado. A partir de la primera publicación, *Escrito sobre los animales solitarios*, el poeta se entrega a los aportes de la imaginación y el sueño, la memoria y el olvido. Fluir mágico del lenguaje de quien entrevé algo misterioso detrás de las tinieblas, opacidad irresistible que pide ser develada aunque siempre mezquine un tesoro que destella como lejano faro. En este libro de 1971, sucede lo que conjeturamos se perfila como el viaje iniciático de quien se entrega a lo invisible del sentido y la palabra. Pero también podemos distinguir poetizadas algunas pautas del "Primer Manifiesto" breto-

niano. Julio Salgado queda, desde las exaltadas expresiones vertidas en este poemario, irresistiblemente consagrado a la Poesía, esa "enorme Princesa descalza [que] juega con mi cabeza" (1971, p. 13). Princesa, Hechicera, Doncella, Astróloga, Nodriza, Estrella, todas denominaciones que utiliza el poeta y que dan cuenta de las diferentes corporizaciones emisarias de la Poesía que, a su vez, revelan el *a priori* ideal de lo femenino, dominante en todo el corpus poético.

A partir de estos poemas, percibimos que quien habla desde lo profundo del poeta es la misma tierra, pues afirma: "Mi lengua está cortada y comida por la tierra" (Salgado, 1971, p. 47). Además, hay que agregar que, desde el inicio del derrotero hacia el encuentro con una transrealidad desconocida, se intensifica el impulso a dejar atrás su "otro país, ahí está mi sepultura guardada en un corral como rehén, en las rocas encarnadas por las aguas del vicio" (Salgado, 1971, p. 10). El código fundamental de ese "otro país" consiste en la esclavitud a lo cotidiano de la vida sumergida en la inmediatez de lo mundano, aquello que ata e impide la evolución espiritual, lo cual nos trae a la memoria la idea que Rimbaud expresara en su poema "Edad de Oro", cuando señalaba al mundo como "ese vicioso" (Rimbaud, 1994, p. 85). El alejamiento de lo inmovilizante del mundo, optando por una vida consagrada a la Poesía, acerca el espacio de lo onírico donde el mismo poeta instala sus huellas: "¿quién sabrá de los conquistadores desorientados ensartando sus rastros en el sueño?" (Salgado, 1971, p. 49). Alejarse implica, a su vez, un acercamiento a otra posición, en este caso, a tratar de resolver las conjeturas que se le van planteando con respecto a algunos atisbos de la trama secreta de la realidad. El viaje que ha iniciado el poeta plantea dificultades pues llegar a

> La hermosura es difícil. Me han cercado y azotado las huestes en la comarca del tesoro ¿he dicho salvación? […] . Han deslumbrado mi risa, duermo acorazado en el follaje, resignadamente hablaré furioso en la charca de las tortugas llenas con mis lágrimas en la noche de los viajeros (Salgado, 1971, p. 51).

El poeta es el señalado por el alba que ha iluminado la lengua, pero también es el individuo hostigado, que solo puede aferrarse a sí mismo si no quiere perderse.

Lo abarcador de *Escrito sobre los animales solitarios* está constelado por el movimiento vertiginoso de imágenes que arrebatan al poeta y auspician su elección: huir de las ataduras del mundo tratando de alcanzar la soledad más auténtica para distanciarse de todo lo petrificante. El poeta —el argonauta— ya no retrocede, es el separado que está en tránsito hacia sus personales experiencias en la búsqueda de su bien más preciado, el vellocino de oro, como dice en *Caja de fuego*:

lengua boreal carcomida ferozmente
grum…. grum…
del argonauta
de lava ávida en los labios soñadores
soñador (...)
pan viviente de otro mundo
donde el poeta ya galopa sin vuelta (Salgado, 1983, p. 22).

El curso del viaje lo obliga a renunciar a la seguridad del suelo y de las cosas y asumir su condición de *homo viator,* aunque sin abandonar interiormente su lugar de origen, para lo cual lo poetiza. De este modo, el territorio real pierde su poder de fijación limitante y se transforma en universal. Sucede que el poeta está habitado por su lugar de pertenencia, es su carnadura, no necesita de pintoresquismos para nombrarlo, pues va con él. Es su lenguaje boreal diciendo el vuelo del alma convertida en canto.

En *Agua de la piedra*, asistimos a la confirmación definitiva de su vocación concebida como destino. La figura de la abuela —la Gran Madre o la Reina—, en simbiosis con la Reina Mora, reina de todas las aves del monte por su bello canto, situada en la copa del gran árbol —el cenit del Cosmos—, se constituye en un todo ensamblado con el algarrobo, padre de los árboles del norte argentino. Esta imagen envuelta por la noche, espacio donde se opera la sabiduría como apertura al misterio, se constituye en *axis mundi*:

Mi abuela
reina del monte
punzante ídolo quieto
esfumado de los espacios
suele pernoctar
en la copa del gran árbol
de los algarrobos (Salgado, 1976, s/n)).

Es el árbol del Paraíso Poético personal contenedor de la luz, la fecundidad y la palabra como canto. La imagen se refuerza con otra, muy sugeridora por cierto, del libro *Paisaje y otros poemas*: "… Un pasajero abandonado en la arena es presa de los amores de una fruta silvestre. Una mujer de más de dos metros de altura, con una estrella en la boca, lo mira agazapada en la colina" (Salgado, 1991, p. 39).

El árbol es suplantado por la colina, con lo cual se potencia el símbolo axial. Además, se incluye un pasajero —el poeta—, quien, en la soledad del camino, se solaza con los frutos aportados por esa mujer, figura de diosa con la estrella en la boca, que está a la espera del caminante. Es notoria la presencia de dos símbolos adscriptos a la Poesía: uno de ellos, la estrella, símbolo del espíritu pero también imagen evocadora

del sueño y de la noche y, el segundo, la boca, órgano de la nutrición y de la palabra, que evoca la fuerza creadora, el soplo del alma.

Más adelante, en *Doble cielo*, el poeta ya aprendió que los encuentros con la Poesía, la Estrella, son apenas instantes acontecidos en la soledad de su fantasía —mi paraíso— y que no se repiten:

> Estrella mía/ […]
> estrella oscura con las puertas cerradas
> solo a mi corazón
> abiertas
> él que canta como un pajarito
> […] nadando en una fantasía
> […] estrella
> sabiendo que estos encuentros pasan
> y nunca vuelven.
> Estrellita de mi cine
> de mi paraíso
> adonde siempre voy
> solo (Salgado, 2010, p. 16).

Retomando *Agua de la piedra*, en otro ademán del particular lenguaje de J. S., se vuelve categórica la unión amorosa con esa mujer pletórica y vidente que lo ha atravesado, la mujer-poesía que oficia de guía a la cima sublime de la Belleza:

> En el monte inventor de tu
> cuerpo
> ciudad del amor ofrecido
> jubilosamente sales
> gorjeas en los escondites
> pesas el agua en tu pico
> y llamas.
>
> ¡Esposa!
>
> A dónde marchas con tus frutas
> para que te persigamos.
> Tu gran ojo conservado en la
> Oscuridad
> penetra en mi corazón (Salgado, 1976, s/n.).

Es clara la relación de la Poesía con lo nutricio —tus frutas— y con la Sabiduría,

por medio de la figura del ojo, símbolo de la percepción intelectual, que en un plano astral revela el principio creador**.** En *Caja de fuego*, se repite esta figura femenina recuperada como la astróloga-danzante:

> astróloga casta
> converso y memoro tu modelo de indecisa danzante santiagueña
> llamando por una ventana incendiada
> aspirando el suave humo
> de los hornos […]
> saludando a un secreto auxilio
> que roe desde los ranchos sin
> colores de Frías
> tu errante narcótico (Salgado, 1983, p. 11).

Por un lado, la astróloga —la adivina—, que se analoga con la figura de la pitonisa délfica quien, aspirando los vapores intoxicantes que fluían del pozo del templo, entraba en trance y pronunciaba el oráculo. Pero, a la función de la astróloga se le suma también su figura de "danzante". La bailarina es quien tiene la capacidad de vencer la gravedad, esto es de aligerar el peso del cuerpo con movimientos que sugieren la separación del suelo y, con ello, el comienzo del vuelo. A su vez, la presencia del fuego en esa "ventana incendiada" sugiere la purificación que produce la palabra poética sobre las cosas. Todas claves ligadas a la profunda capacidad develatoria de la Poesía. Por otro lado, no puedo no relacionar "errante narcótico" con la idea que expresa André Breton en el "Primer Manifiesto Surrealista", cuando dice que

> El surrealismo no permite que quienes se le entregan lo abandonen cuando les venga en gana, Todo nos inclina a pensar que actúa sobre el espíritu al modo de los estupefacientes; como ellos crea cierto estado de necesidad, pudiendo impulsar al hombre a terribles rebeliones (1992, p. 56).

Si algo indiscutible trasunta el lenguaje de Salgado es ese estado de necesidad por el que se siente atravesado. Necesidad que, en su caso, creemos, va más allá del surrealismo impulsada por el movimiento del deseo órfico, al cual se liga la inspiración pues, como dice Maurice Blanchot:

> Escribir comienza con la mirada de Orfeo, y esa mirada es el movimiento del deseo que quiebra el destino y la preocupación del canto; y en esa decisión inspirada y despreocupada alcanza el origen, consagra el canto. Pero para descender hacia ese instante

> Orfeo necesitó el poder del arte (1969, p. 166).

Quiero detenerme en un fragmento del poema "Señales de la espera", del último libro citado más arriba, que dice:

> El descubrimiento que nació del día que reinabas
> el descubrimiento que hizo del día cosa tolerable
> y de la noche más oscura y misteriosa a tu llegada
> el fértil descubrimiento de las corrientes de tu flor
> tormentosa… (Salgado, 1983, p. 12).

Este detenimiento tiene una razón de ser pues conjeturo valencias similares con los *Himnos a la Noche* de Novalis cuando, una vez producida la internalización de la Noche, acontece, en el "Himno III", su Epifanía, apuntando a una plenitud sobrecogedora: la revelación de que la Poesía es la única verdad para el poeta. Esta vivencia profunda le permite a Novalis, como sucede con Salgado, sobrellevar la prosodia plana y tediosa del día, pues la Poesía es la entrada al alma de la Belleza. Si en un primer momento Salgado sintió la necesidad de apartarse del mundo, ahora, con la aprehensión de esa vivencia mistérica, puede sobrellevarlo a pesar de la radical falsedad de la existencia actual.

La relación del poeta con la palabra lo impele siempre hacia el fundamento y, para ello, es imprescindible vivir en estado de riesgo y atravesar el pórtico que conduce hacia la luz. Abrir la caja de fuego, que no es otra cosa que la Poesía, por el imperativo del deseo:

> Pero estas irrupciones
> estos deseos de quebrar la prisión
> el deseo de morder y adueñarse de la lluvia, de la sal, de las flores
> flotando entre los árboles, de la luz, del amor
> son sólo ciclos
> llamadas y respuestas
> en la imaginación
> pues esta caja de fuego
> por fuera
> está armada de silencio. (Salgado, 1983, p. 58)

A partir de *Caja de fuego*, cobra más presencia el silencio textual en sus versos, como lo señaláramos al comienzo. Silencios textuales que nos recuerdan a Mallarmé, pionero en la exploración de este recurso como función sintáctica. Lo cierto es que Salgado posee un fuerte carácter visual, característico de quien está acostumbrado a

observar y también a pintar, capacidad que comunica a sus poemas, de ahí la presencia del silencio que dice respiraciones del alma y del cuerpo. El silencio, como preámbulo de la palabra, es el espacio en el que habita el poeta. El silencio surge desde algo desconocido que no se logra aprehender, eso *otro* que habla su misterio en los espacios blancos de los versos:

> Una incipiente vertiente de sangre blanca. La ansiedad clavándose en el papel
> que sostiene a la poesía y solo el silencio responde como un consuelo en un vestido
> abierto por el trinar de los pájaros. Soplo tenue. Fuego en perpetuos fragmentos
> (Salgado, 2010, p. 37).

Silencio transmitiendo que no todo se sabe y, después de él, tal vez mucho quede sin decir. De allí que haya siempre un nuevo comienzo. Esta idea la encontramos llegando al final del libro *Frías. Catábasis*:

> PUEDO empezar de nuevo.
> Olvidarme. Despedirme de aquello y de mí (Salgado, 2016, p. 65).

Pero despedirse implicaría abandonar el camino hacia la Verdad y la Belleza, y en ello está comprometido su ser poeta. Añoranza y olvido continúan acercando imágenes y, con ellas, siempre se arrima el silencio. "En la Poesía hay un espacio donde la palabra es una intrusa", expresa Salgado en la contratapa de *Doble cielo*. Después de una experiencia intensa con una lampalagua, que actuó como ejemplo de lo poderoso del ser un otro de la naturaleza, con su belleza y sus normas propias ajenas a las intenciones humanas, Salgado continúa diciendo:

> Tengo la convicción que a partir de aquél hecho comenzó mi relación con la Poesía, el por qué nunca lo he podido esclarecer. Me ha quedado la imagen de lo mágico y sagrado de la naturaleza, algo así como el eco de un silencio que se repite y que proviene de ese mundo animal de donde venimos (2010, contratapa.).

En *Trampa Natura*, obra dedicada a F. Madariaga, a quien honra distinguiéndolo como "Cantor real", refiere que

> lo que sobresalta mi memoria
> es el peso de los sueños
> esa jauría que ambula por nuestros cuerpos
> mientras algo

muy alto
ha pasado
como flecha del atardecer (Salgado, 2000, p. 17).

Esas figuras desconocidas del inconsciente, que no se pueden dominar, le impiden a veces el alcance de algo transmundano que se manifiesta perdiéndose como un hálito de luz en el poniente. Es notoria ya la situación del poeta viviendo entre dos mundos: el peso de las figuras interiores y el afuera, el pasado y el presente. En otro poema, dice:

Todo el amanecer vagamos por el aire buscando el
fondo de un caracol
el cuerno con el agua
el otro
sueño (Salgado, 2000, p. 70).

Buscar eso que es apenas adivinado pero obsesiona, el lugar que no tiene nombre, el misterio del fundamento. Buscar, en fin, aquello secreto que se encierra en la Poesía.

Lo desértico, como otra característica del sueño, acentúa la condición precaria del poeta en el mundo: "La aridez de los sueños son lumbre / y hambre a la vez" (Salgado, 2000, p. 42). Sueños que no llegan a rescatar todo lo que el poeta quisiera y necesita. Lo más emocionante de estos dos versos consiste en el paradójico símil de la luz —lo que devela— con el hambre —necesidad del alimento ausente—. Pero, estos versos, ¿no nos remiten a la imagen del desierto, cuando Juan, el Bautista, conocido como el enamorado de la palabra, pronuncia su fervoroso mensaje diciendo que él es "la voz que clama en el desierto"? (Jn 1, 22, Biblia de Jerusalem, 1971) ¿No es acaso el poeta el mediador entre lo alto y lo bajo, quien habla a los hombres sumergidos en lo trivial del mundo para que se despeguen del terreno estéril?

Cuando en *Frías. Catábasis*, su último libro, dice Salgado: "El silencio se transforma en parte del camino y en él somos errantes. Solo nos ayuda la sed de una llegada inalcanzable" (Salgado, 20016, p. 52). La sed, como antes el hambre en el sueño, es la fuerza que sostiene la búsqueda. Y el poeta lo sabe. Sin embargo, este saber la lejanía y lo difícil de llegar a la meta produce una tensión que refuerza la necesidad de continuar en ese camino. Es la paradoja en la que está instalado:

MÁS tarde
la paradoja la escama que la encierra el himno
mal de ojo trashumante la rajadura donde duermo
(Salgado, 2016, p. 15).

La rajadura donde está instalado el poeta habla de una dicotomía: la poesía —el hechizo— y el mundo, el pasado y el presente. En esa tensión vive el poeta. Su poesía se ubica en esa grieta que ratifica la diferencia. La paradoja acontece ante lo inefable, la imposibilidad de expresar aquello que remite a una ultrarealidad, ese lejano faro del que solo llega un murmullo anunciador del alma de la Belleza.

Frías. Catábasis posee una característica que lo distingue de los libros anteriores en cuanto a su estructura. El poeta lo comunica diciendo que es: "Un poema encadenado en secciones y un diálogo con su entorno" (Salgado, 2016, p. 5) Los textos en prosa acompañan como el friso de una urna que guarda al poema. Un díptico: el friso que relata un hecho del pasado —prosa que se adentra en lo epistolar creando un clima épico y poco a poco deviene decir poético—, y la poesía en sí, es decir, el Eros, la Vida, el fluir lírico de la oquedad de la urna. Entre ellos dos —mundo y poesía—, el estilo conversacional muy propio del autor. Entre ellos dos, el poeta, puente del lenguaje intentando alumbrar la oscuridad del recuerdo. La memoria es el eje funcional de esta obra, y el río su componente principal, fuerza tanática de la naturaleza cuando se desmadra. El poeta trae del pasado al presente la tragedia y, de este modo, conjura a los muertos.

La catábasis consiste en el pasaje del poeta a lo profundo del pasado —pasado que conserva el paraíso—, procurando ordenar y recuperar detalles abismados en la memoria, entre ellos, la presencia de la muerte. Todo está en la memoria que

> Parece un yacimiento una especie de niebla pegajosa
> tendida sobre los invitados
> Hay pasos en el abismo. Hay pasos en la duda. (Salgado, 2016, p. 47).

El poeta se plantea lo difícil en el camino de rescate con el que intentó, una vez más, acercarse a la Belleza:

> Avancé pisando un fondo atravesando la corteza de la tierra.
> Enredándome con el sudor de los narcóticos. Arrastrando el abismo.
> (Salgado, 2016, p. 59)

Pero es consciente de no haber llegado todavía:

> La idea era: Poner parte del corazón el néctar
> de la composición. Lo que rodea. Lo blanco inexpresable
> como una curva que termina en presbicia. Pero no fue logrado
> (Salgado, 2016, p. 51).

El silencio es "lo blanco inexpresable", aquello que persevera murmurando en la insistencia de la búsqueda, pues "La poesía precede al hábito del murmullo" (Salgado, 2010, p. 9), como dice en *Doble cielo*. El murmullo, vibración invisible del corazón, es la instancia metafórica que se yuxtapone a lo que no es totalmente explicable. Es revelador de lo que aún falta por decir y queda suspendido como luciérnaga solitaria, a la vera del arroyo en la alta noche de la montaña.

El poeta, con su mirada inquisitiva, objetiva la naturaleza y comprende que la muerte no es una amenaza para la esencia del ser:

> He visto una liebre en la naturaleza muerta de sí misma.
> Hay un olor a territorio recorrido. A dobles labios en la hierba.
> A mágica saliva del olvido (Salgado, 2016, p. 69).

La poesía de Salgado es de encadenamientos semánticos ensamblados con sonoridades que provocan el impacto estético, la imagen. Y la imagen, creada por el movimiento lírico, hace que en el espacio del poema suceda una pura celebración. Su obra, siempre en proceso, avanza en tensión sostenida por el deseo que la impulsa hacia el misterio, el umbral interminable de la Belleza. La patencia lírica de su poesía ilumina las recónditas oquedades del abismo:

> Un poema debería ser algo ardiente
> después de la noche
> después de la ceniza.
>
> Un poeta debería formar parte del ánimo
> en el residuo
> en la memoria.
>
> Un poeta debe ser el abismo que sostiene
> la geometría de la ola
> donde el ser de la Poesía
> hace digno
> al ábside de la ola (Salgado, 2010, p. 42)

Parafraseando a Novalis, cuando decía que el mundo debe ser romantizado, en el sentir y pensar de Salgado, el mundo debería ser poetizado para que reencuentre su sentido originario. Lo cierto es que la poesía de un poeta esencial, como lo es Julio Salgado, no nos deja indemnes y, después de leerla, ya no somos los mismos.

Referencias Bibliográficas

Blanchot, M. (1969). *El espacio literario.* Buenos Aires: Paidós.

Bretón, A. (1992). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta-Alianza Francesa.

Novalis (1975). *Himnos a la Noche* (E. Barjau, Trad.). Madrid: Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Universales.

Rimbaud, A. (1994*). Le bateau ivre*. París: Librio.

Salgado, J. (1971). *Escrito sobre los animales solitarios***.** Buenos Aires: Ediciones Numen y Forma.

Salgado, J. (1976). *Agua de la Piedra*. Buenos Aires: Ediciones del Poeta.

Salgado, J. (1983). *Caja de Fuego*. Buenos Aires: Editorial Cisandina.

Salgado, J. (1991). *Paisaje y otros poemas*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino.

Salgado, J. (2000). *Trampa Natura*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino.

Salgado, J. (2010). *Doble Cielo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.

Salgado, J. (2016). *Frías. Catábasis*. Buenos Aires: Paradiso Ediciones.

Zambrano, M. (1996). *Filosofía y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ideología, Metafísica y Cotidianeidad en Martín Gambarotta

Marina Cavalletti*

Resumen: La obra poética de Martín Gambarotta, y *Punctum* en particular, recorre el universo de los años 90 de una Argentina en ruinas. Este autor "permitió pensar las posibilidades de una inflexión política de la poesía donde las bases de la praxis estaban desdibujadas o desaparecidas" (según señalan Ana Mazzoni, Violeta Kesselman y Damián Selci en "La tendencia materialista"), empuñó una práctica de crítica focalizada en los usos tradicionales del lenguaje, trabajó fuertemente con los encabalgamientos y las imágenes para generar un terreno plausible, fértil para albergar a una poeticidad diferente. Y lo hizo con conciencia de clase, en un momento en el cual la clase media baja no detentaba el empoderamiento actual. Entre los versos de Gambarotta, con su urbanismo del gran Buenos Aires, se resemantizan e incorporan palabras y categorías impensables anteriormente en el universo poético. Aparecen la incomodidad y una mostración evidente de la ideología, marginal y ligada a los antihéroes del rock. La confluencia de lo cotidiano, las reflexiones metafísicas y la conciencia de clase hacen que la voz de este poeta se diferencie del resto y sea un atractivo objeto de estudio y análisis.
Palabras Clave: Poesía argentina de los 90; *Punctum*; Martín Gambarotta; Inflexión Política; Rock; Ideología; Canon Marginal; Objeto de la Poesía.

Abstract: *Martín Gambarotta's poetic work, and Punctum in particular, explores the universe of a ruined Argentina in the nineties. The author "allowed thinking the possibilities of a political inflection of poetry where the basis of praxis were blurred or disappeared" (as Ana Mazzoni, Violeta Kesselman and Damián Selci state in "La tendencia materialista"), employed traditional uses of language as a critical practice, strongly worked with enjambments and images in order to generate a plausible field, fertile to host a different poeticity. And he did so with class consciousness, in a moment in which lower middle class was not yet empowered. In Gambarotta's*

* Profesora de Castellano, Literatura y Latín por el IES n.o 1 Alicia Moreau de Justo, técnica profesional en música por TAMABA y magíster en Escritura Creativa por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Docente en la Universidad Nacional de Avellaneda y coordinadora de ciclos musicales y poéticos. Correo electrónico: cantoluegoexisto@gmail.com
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 93-97.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

verses, with his gran Buenos Aires urbanism, new words and categories, previously unthinkable, are incorporated and re-signified. Discomfort and marginal ideology are shown. The confluence of the ordinary, metaphysic thoughts and class consciousness make this poet voice different from the rest.

Keywords: *Nineties' Argentinean Poetry; Punctum; Martín Gambarotta; Political Inflection; Rock; Ideology; Marginal Canon; Object of Poetry.*

Hablamos a través de ese código clásico que describió Jackobson en su esquema aún más clásico de la comunicación. Muchos estudiosos superaron aquella forma: el lenguaje no es inocente —somos hablados por él y hablamos con él—, en los versos de todo poeta están, de manera más o menos evidente, sus pensamientos y concepciones del mundo.

Me interesó en este sentido analizar entonces la poesía a partir de un universo en ruinas que conocí muy bien: el de la Argentina de los 90. Con su cultura y su pensamiento tanto o más devaluados que la economía de la época. Me adentré, por ello, en algunos rincones de la obra poética de Martín Gambarotta, y de su primer libro, *Punctum*, en particular. Me interpeló porque, según indican Ana Mazzoni, Violeta Kesselman y Damián Selci, "permitió pensar las posibilidades de una inflexión política de la poesía donde las bases de la praxis estaban desdibujadas o desaparecidas" (2012, p. 106).

Este autor empuñó una práctica de crítica focalizada de los usos tradicionales del lenguaje, trabajó fuertemente con los encabalgamientos y las imágenes para generar un terreno plausible, fértil para albergar a una poeticidad diferente.

Y lo hizo, a mi entender, con conciencia de clase, en un momento en el cual la clase media baja no detentaba el empoderamiento actual. Sin caer en el panfleto y con un atrayente tironeo hacia la prosa, Gambarotta pergeña un microcosmos de cielos limitados, noches de segunda y cospeles de larga distancia.

Efectos de Lectura

Leer a Gambarotta resulta, en primer término, al menos incómodo: la marginalidad superlativa se cristaliza en cocinas desordenadas, fulgores de soldadora, construcciones sin concluir, trofeos bañados en falso oro o en referencias sostenidas a músicos que son héroes y anhiéroes: Luca Prodan y Sid Vicious. Ambos muertos en forma prematura, ambos adictos a la heroína.

En segundo lugar, la mostración del carácter ideológico, de la toma de posición del autor, se evidencia en cada una de sus elecciones: "el cielo que se retrae y es óxido borroneado", "el vuelo de una polilla en la pantalla", "una pseudo célula clandestina", "cielo anti óxido". Lo clandestino no es casual, sobre todo si pensamos que en los 90 el concepto se asociaba con la última y más atroz de las dictaduras que padeció nuestro

país y con los sectores marginados que, por entonces, lo estaban literalmente hablando.

"Ideología es pensamiento socialmente condicionado que no se conoce como tal. Esta es una definición tan buena como cualquier otra para iniciar un examen de una de las nociones más difíciles del pensamiento social", se lee en la entrada que define al concepto en el libro *Términos críticos de sociología de cultura*, compilado por Carlos Altamirano.

Ahora bien, ¿qué sucede con el binomio ideología-poesía? ¿Puede un poeta desconocer los condicionamientos de la o las ideologías que signan diacrónicamente su época y su escritura? ¿Puede un versificador escindirse y negar esa pulsión de oposición al *status quo*? Aquellos que en su momento salían del canon y hoy ya forman parte de un "canon marginal" —por decirlo de algún modo— encontraban en su cotidianeidad materiales que, por lo menos, iban en contra de lo establecido tradicionalmente por un estado de cosas poético respecto de lo bello o lo poetizable: así, la relación con el objeto de la poesía se desacraliza, no es ya contemplativa, sino que es una poesía en uso, una poesía de cierta productividad, donde el proletariado y el lumpenaje salen a escena, donde la publicidad se mezcla con la televisión y el *zapping*, y las cartas con los carteles de neón.

Imágenes profanas[1]

En este sentido, entre los versos de Gambarotta, con su urbanismo del Gran Buenos Aires, se resemantizan e incorporan palabras y categorías impensables anteriormente en el universo poético, y se profana de este modo lo "improfanable" (Kamenszain, 2006).

En el primer poema de *Punctum*, las palabras fluyen casi incesantemente, son algo así como una "canilla libre" de palabras, donde la bruma se conecta con la maceta, el perro con la pava y los caballetes con las manchas de óxido. Hay allí un aparente azar, un aparente desorden que en realidad no es tal:

> La ubicación lúcida
> del lugar en el día, el ruido,
> el cuerpo latiendo
> la ruina de una idea que corre
> por una red de nervios,
> palabras de acero
> contenidas en un soplo:
> un orificio cabeza de alfiler
> en una cavidad del corazón (2012, p. 107).

1. Canción de Virus, popularizada en los 80.

El caos superficial de Gambarotta deja entrever un orden epidérmico o por debajo de la propia poesía, un orden que reflexiona sobre la propia escritura, de manera implícita, como en los versos anteriores, o de forma explícita ("sería mejor cambiar París por Federación, hospicio /por hospital, internada por encerrada, pero / se atiene a los datos reales de la nota /detrás de la foto" [2012, p. 112]). Es que esta generación de poetas pretende, en palabras de Tamara Kamenszain, "sortear tanto lo simbólico como lo imaginario con el fin de acercarse lo más posible a lo que justamente la retórica falla siempre en representar: lo real" (Kamenszain, 2006).

Sin embargo, esta no es poesía realista en el sentido estricto del término, sino que la supera. Podría decirse que es hiperrealista: la realidad aparece casi sin mediaciones. La única mediación es la utilización de una palabra descarnada, que muestra lo ácida que puede ser una imagen: "una oscuridad / baldía sobre nosotros, a duras penas / puede ser llamada noche" (2012, p. 108). Aquí emerge una noche de segunda mano, en aquel lugar donde todos roban y el *zapping* mental se analoga con el televisivo.

La naturalización del robo es, en cierto sentido, un estigma cultural. Decirlo es, en algún sentido, legitimarlo y es también un gesto político del incomprendido, de aquel que está por fuera del sistema: "La experiencia cultural deviene reflexión política porque la relación entre los discursos sociales; los usos del lenguaje y la cultura joven es entendida bajo la modalidad del choque, la crisis, la violencia" (Altamirano, 2002, p. 105). La generación de los 70, diezmada y derrotada, se cruza entonces cuando no hay cadáveres ni los habrá, en un giño hacia Perlongher, que deja entrever el tedio de la camada poética que vivió durante el menemismo en nuestro país y que, con sus señas irónicas ("andan con pancartas que dicen Manolo come with your Navajos a vivir to Ciudad Evita" [2012, p. 114]), reutilizan las ruinas del pensamiento para reescribirse y legitimarse.

Meditaciones metafísicas

La bruma se traslada a su mente
vacía, no sabe quién es y el primer
pensamiento "un perro que se da cuenta que es perro
deja de serlo"
Martín Gambarotta, *Punctum 1*

En los versos que anteceden, se observa una cuestión metafísica, ontológica, que se vincula con el ser (o con el dejar de ser y la toma de conciencia) y demuestra una toma de posición, una búsqueda de identidad de aquella "mente vacía" que no sabe quién es, dividida por el corte versal y que muestra el fluir de la conciencia sin intermediaciones.

La ausencia de ideas se menciona con insistencia ("No hay / ideas/ En el sentido estricto/ ninguna, a no ser / nada" [2012, p. 117]); es desde esa aparente *tabula rasa*, desde

esa oralidad suprarreal, que se erige una poética carente de metáforas e impostaciones.

Así, a partir de la reconstrucción identitaria que se releja en una crítica al lenguaje, Gambarotta hace de la fragmentariedad y lo cotidiano marcas claras de su poética: la realidad aparece casi fotografiada ("En el 2do estante, / un tenedor torcido entre el alcohol puro / y las gillettes usadas" [2012, p. 108]), como si el poeta decidiera siempre montarse al hombro una cámara subjetiva, como si Charly García le prestase sus "ojos de video tape", Gambarotta mira y pasa al papel esos paisajes proletarios que conoce bien y hasta tiene sus propias afirmaciones que son dogma y se ríen del dogma, que se reiteran solo para insistir sobre la realidad y sus variaciones o intermitencias: "PORQUE LO MÁS IMPORTANTE —dice— ES UNO MISMO" (2012, p. 109).

Esta antífona se repite unas pocas veces como interrupción de la acción, la pausa de las onomatopeyas y los coloquialismos vestidos de yogur refuerza el sentido irónico. El yo no puede reprogramarse ni publicitarse, porque el letrero se apaga (Kamenszain, 2006). De este modo, el autor no se exalta a sí mismo, sino que se pregunta acerca de qué escribir.

Lejos de los rótulos, y en una entrevista brindada a la revista *Huacha*, Gambarotta afirma que "todo es indagación" (Arroyo, 2009) y brega por la pluralidad de la literatura en particular y de los sistemas en general. "Los sistemas pueden incluir muchas cosas y cuantas más cosas incluyan, mejor" (Arroyo, 2009). Su literatura, tal vez como el coctel por momentos inconexo —pero siempre conectado, en algún punto—, circular y suburbano que puede beberse en *Punctum*, conjuga la metafísica, la ideología y la ontología con la más extrema cotidianeidad, con las pieles de los personajes y sus argumentos crípticos, incomoda y punza en un universo poético donde, queda claro, nada es sagrado. Y donde aún queda mucho por decir.

Referencias Bibliográficas

Arroyo, G. (2009) Entrevista al poeta argentino Martín Gambarotta. *Huacha.* Recuperado el 6 de noviembre, 2009, de https://revistahuacha.wordpress.com/2009/11/06/entrevista-al-poeta-argentino-martin-gambarotta/

Gambarotta, M. (1996). *Punctum*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Kamenzain, T. (2006). Testimoniar sin metáfora. La poesía argentina de los 90. *Revista de la Casa de las Américas*, (245), 53-67. Recuperado el 2 de noviembre, 2006, de http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/245/revistacasa245.php?pagina=revistacasa

Selci, D.; Kesselman, V. & Mazzoni, A. (Comps.) (2012). *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*. Buenos Aires: Paradiso.

Altamirano, C. (Dir.). (2002). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Poemas

Poemas

Diana Bellesi*

He construido un jardín...

He construido un jardín como quien hace
los gestos correctos en el lugar errado.
Errado, no de error, sino de lugar otro,
como hablar con el reflejo del espejo
y no con quien se mira en él.
He construido un jardín para dialogar
allí, codo a codo en la belleza, con la siempre
muda pero activa muerte trabajando el corazón.
Deja el equipaje repetía, ahora que tu cuerpo
atisba las dos orillas, no hay nada, más
que los gestos precisos
dejarse ir para cuidarlo
y ser, el jardín.
Atesora lo que pierdes, decía, esta muerte
hablando en perfecto y distanciado castellano.
Lo que pierdes, mientras tienes, es la sola compañía
que te allega, a la orilla lejana de la muerte.

Ahora la lengua puede desatarse para hablar.
Ella que nunca pudo el escalpelo del horror
provista de herramientas para hacer, maravilloso
de ominoso. Sólo digerible al ojo el terror

* Poeta nacida en Santa Fe, ganadora del Premio Nacional de Poesía en 2011; la beca Guggenheim en poesía, en 1993; la beca Trayectoria en las Artes de la Fundación Antorchas, en 1996; el diploma al mérito del Premio Konex, en 2004; y el premio Trayectoria en Poesía del Fondo Nacional de las Artes, en 2007. Correo electrónico: islasdelsur46@gmail.com*Gramma*, XXVIII, 59 (2017), pp. 101-103.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

si la belleza lo sostiene. Mira el agujero
ciego: los gestos precisos y amorosos sin reflejo
en el espejo frente al cual, la operatoria carece
de sentido.

Tener un jardín, es dejarse tener por él y su
eterno movimiento de partida. Flores, semillas y
plantas mueren para siempre o se renuevan. Hay
poda y hay momentos, en el ocaso dulce de una
tarde de verano, para verlo excediéndose de sí,
mientras la sombra de su caída anuncia
en el macizo fulgor de marzo, o en el dormir
sin sueño del sujeto cuando muere, mientras
la especie que lo contiene no cesa de forjarse.
El jardín exige, a su jardinera verlo morir.
Demanda su mano que recorte y modifique
la tierra desnuda, dada vuelta en los canteros
bajo la noche helada. El jardín mata
y pide ser muerto para ser jardín. Pero hacer
gestos correctos en el lugar errado,
disuelve la ecuación, descubre páramo.
Amor reclamado en diferencia como
cielo azul oscuro contra la pena. Gota
regia de la tormenta en cuyo abrazo llegas
a la orilla más lejana. I wish you
were here amor, pero sos, jardinera y no
jardín. Desenterraste mi corazón de tu cantero.

(de *El jardín*, Bajo la Luna, 1994)

La enseñanza silenciosa

Dicen que dijo Lao Tse a Wen Tzu:
todas las cosas misteriosamente
son lo mismo, así que mira con fijeza
hacia adelante como un ternero
recién nacido lo hace para ver

lo que parece ausente siempre ahí;
en la gentil mirada del maestro
yo imagino su amor ante las cosas
sobre todo lo terso y lo pequeño
alzándose en sus formas del vaivén
donde se gana eso que se pierde
como lo hace la brisa entre los juncos

o en el agua dejándola los juncos
pasar en un susurro ágil de amantes
que se saben opuestos sólo un rato
para afinar la voz en el concierto
y bienaventuradamente luego
tenderse juntos sin abandonar

nunca la fuente, ciertos en la voz
sincera donde lo alto y lo bajo
no se destronan ni definen entre
sí al cincelar su mutuo exceso; así
aireadas las florcitas que el granizo
agitó ayer sobre las ramas se abren

hoy en el aura nívea del manzano
donde suena gentil esa llamada
de la dulce torcaz como si fuera
la propia voz de Lao Tse a Wen Tsu
diciendo misteriosamente todas
las cosas son lo mismo, mi ternero.

(de *Tener lo que se tiene*, Buenos Aires, 2009)

Poemas

Osvaldo Bossi*

Lavanderas

Sólo se trata de remeras.
Un simple
puñado de remeras. Blancas
o de color, no importa. Hay una
con flores de marihuana
y una inscripción en la espalda
donde se lee: *Viejas locas…*
Yo las llevo en mi bolso como si cargara
una bomba de tiempo, y luego
cuando llego a mi casa
empieza lo mejor. Sumergirlas
una por una
en aguas perfumadas, en aguas jabonosas
hasta que ya no queda nada
en todo el universo...
A veces las refriego un poco, y a veces
las dejo reposar, pero siempre
(no importa lo cansado que esté) las cuido
como si fueran telas imperiales.
En la soga del patio
las cuelgo de la sisa, para que no se estiren,
y cada broche cumple una función

* Poeta y narrador. Coordinador de talleres y ciclos de poesía. Publicó, entre otros, los libros de poemas *Tres* (1997), *El muchacho de los helados y otros poemas* (2006) y *Chicos malos* (2012), las novelas *Adoro* (2009) y *Yo soy aquel* (2014), y el libro de cuentos *Adónde vas con este frío* (2016). Correo electrónico: osbossi@hotmail.com
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 104-107.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

práctica
y al mismo tiempo sacramental. Oprimir cada prenda
a resguardo del viento, y retirarse
sin dejar ningún rastro.
Desde la ventana de mi cuarto las miro.
No son remeras, son
banderas que flamean
bajo el sol estridente del mediodía.
Cada una, a su modo
guarda el recuerdo de tu cuerpo
y la promesa de volver…
Y es que somos aliados
tus remeras y yo. Compartimos
una incansable intimidad.
Debe ser por eso que
como las verdaderas lavanderas
cuando lavo tu ropa, canto
con un anacronismo
que haría enfurecer a las feministas.
Pero en fin…
Yo no soy, nunca he sido
ningún ejemplo para los demás.
Todo lo contrario.
A veces, en la soledad de la noche
antes de ir a dormirme, pienso
para mis adentros: Dios mío,
gracias por inventar el amor, que ensucia las remeras
y por inventar el jabón en polvo
que es el complemento ideal
de algunos muchachos que, al igual que yo
confunden tus remeras (tan denostadas)
con el Paraíso.

(de *Chicos malos y otros libros*, Buenos Aires, 2011)

Chicos malos

Yo no creo en los chicos malos.
Aunque hagan cosas terribles, yo no creo.
Miro esa foto
con tus hermanos y tus primos, haciéndote el payaso
y se me rompe el corazón
—la alegría, a veces, es un monstruo
que nos hace llorar. Bueno,
yo río y lloro como un condenado
cuando miro esas fotos.

Chico malo jugando con su perro.
Chico malo arrojando un beso al aire
para que lo reciba su hermana,
que sostiene la cámara. Y el mismo chico malo
abrazando a su mami, mientras sirve la mesa.
Y la mami que se ruboriza y se pone contenta
de tener un hijo así, tan loco —no sé cómo explicarlo,
es la primera foto que veo de tu madre
y ya la venero
como si fuera la Virgen de Itatí.
Seguro que de fondo sonaba un chamamé
(no *Los hermanos barrios*, porque le cantan
a la tristeza, sino uno de esos
que dan ganas de salir a los cuatro vientos
y ponerse a gritar. Yo que no grito ni en sueños,
salir a la calle y ponerme a gritar
porque vi el fondo de tu casa
por primera vez, con ese coche viejo, arrumbado
y una montañita de escombros
y la soga donde tu mami cuelga la ropa.

Aunque parezcas el chico
más Indomable de todo este mundo. Yo vi
la mesa en la que te sentabas a comer,
el vaso de vino, el pan, la humilde ráfaga
de una alegría que se le sustrae al tiempo.

El tiempo: el único y verdadero chico malo
en toda esta historia.

(de *Chicos malos y otros libros*, Buenos Aires, 2011)

Poemas

Susana Cella*

Telón de fondo y figura

Cuando manso y con luz de amanecer recién estrenada
que la ficción crepúsculo hacía, lucí resplandor de película
en blanco y negro
nomás acompañaba, y no es poco,

la voz líquida y espesa que pudo sobrepasar mis veladas aguas
cantaba, y ahí me quedaba quieto para oírlo, todo suspenso todo
menos la voz con el alma aferrada al llanto otra vez.

(de *Entrevero*, Buenos Aires, 2008)

Mapas

It is not drawn in any map
true places never are.
Melville

La desorientación nos asista y el rodeo sirva
para dar con la diferencia que separa
una línea, un color, un dibujo y una seña
de la piedra viva encallada en un suelo
nunca entrevisto y menos asentido
por el prolijo cartógrafo tentando

* Poeta y narradora. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y docente e investigadora en la misma institución. Es autora de los libros de poemas *Tirante, Río de la Plata*, *Eclipse* y *De Amor (dientes, paredes arrugadas)*; las novelas *El Inglés* y *Presagio*; y el ensayo *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima,* entre otros. Correo electrónico: eclirt@gmail.com
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 108-109.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

cifrar en sus rectas y oblicuas, en sus ángulos y curvas
la embrollada ruta y los escondites donde acopia
lo que vale la pena buscar.

(de *Entrevero*, Buenos Aires, 2008)

Trabazón

El ciego piso de la celda
alcanza y sobra para guardar
los pedazos de materia carne
trapo, botella y ropa
en la mezcolanza indiscernible
de todos y cada uno,
seis hombres como carbón apagado,
resto de incendio,
miseria calcinada, vasija roída,
caldo de perro y engrudo,
mera sustancia de rápida combustión.

(de *Entrevero*, Buenos Aires, 2008)

Fulgor inextinto

El fulgor no es luz que se propaga
Como el aura sólo arde
en tomo del cuerpo que la emana

Inútil por lo tanto
el magro esfuerzo de retacearle
a un cuerpo que aun en ceniza
no es sino brasa siempreviva,
el aura para sí conquistada
a fuerza de pura pasión indomable.

(de *Entrevero*, Buenos Aires, 2008)

Poemas

Liliana Díaz Mindurry*

I
Hombre al costado de la nieve

Con mucho frío y negro en el cuadro de Brueghel
O en otro tiempo de una ciudad cálida
tal vez dormido sobre trapos,
en la calles crudas, escondido detrás de un edificio,
como bestia asustada
conocedor de todas las intemperies,
bajo cualquier luz aceitosa,
ese,
una figura cualquiera de una calle cualquiera, de una ciudad cualquiera,
en un sistema cualquiera, de tantos sistemas concebibles,
se clava tranquilo en la mentira
del mundo.

(O es negro y frío en el cuadro de Brueghel)

No sabe de gramáticas,
ni malentendidos ni ambigüedades o metáforas de la metáfora,
feroz e idiota en su país de inventos.

No sabe maquinar conjurar ni extender manteles deslumbrantes,
ni colgar de la negrura del cielo ninguna araña
de Versailles.

* Narradora, poeta y ensayista. Coordina talleres literarios desde 1984. Obtuvo numerosos premios; entre ellos, el Primero Premio Fondo Nacional de las Artes en 1993. Correo electrónico: lidimienator@gmail.com
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 110-111.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

A la manera de los peces vive la hondura del instante,
Y cuando reviente en su cama entre parientes o en las camas de hospital o adentro de las cavernas de la calle
o bajo el frío de un cuadro sin misericordia
los ojos se le volverán piedritas lisas
y también
el asco de las palabras, aún no nacidas
pero por fin,
muertas del todo.

(de *Cazadores en la nieve*, Buenos Aires, 2014)

VI
Primer cazador

Uno cree
Que hay un cazador en el cuadro que marcha hacia alguna parte
que hay un amanecer que oscurece la torpeza de los camiones de otros mundos distantes de Brueghel,
que en el cajón duermen papeles, balas para incrustarse en algún cerebro,
que los hombres avanzan con pasos, vacilantes, forzados, atrapados en mecanismos idiotas o lúcidos
que la boca es una lastimadura que pronuncia palabras,
que las hormigas custodian el Caos,
pacientes,
sin desmayo,
que las cabezas se llenan de infiernos y cielos como espumas cambiantes,
que en las trampas de las arañas caen insectos, pozos, proyectos de vida,
que hay reyes locos en palacios invisibles clavando agujas en la luz,
que la tristeza tiene sabor a té con dulces,
que las frases se reúnen como alimañas
oscuras,
venenosas
para inventar libros referidos a cuadros referidos a mundos, referidos a nada.

(de *Cazadores en la nieve*, Buenos Aires, 2014)

Convivencia

María Amelia Díaz*

Una tiene guardada esa gota de odio
por si acaso, por si hoy,
por si mañana te lastiman.
Es una pócima, un filtro de veneno virtual
destilado de una lágrima en el negro de los huesos
que observada a contraluz
irradia una sombra verde con sabor a incienso.
Una, la guarda bajo siete llaves,
custodiada con rayos infrarrojos, rayos láser,
bajo candados oxidados de llorar
por si acaso, por si hoy,
por si mañana te lastiman,
para auxiliarte como un ángel guardián,
una venda,
o la mano solícita que alarga la caricia.
A veces la saco, la alimento,
pronuncio los conjuros aprendidos con el ofidio de la vida,
y la guardo:
por si acaso,
para inyectarla con mis colmillos de víbora.

(de *La dama de noche y otras sombras, 2007*)

* Docente y Bibliotecóloga. Poeta, narradora y ensayista. Fue distinguida por su trayectoria por la Secretaría de Políticas Culturales de los Municipios de Morón e Ituzaingó y por Asociación Latinoamericana de Poesía. Fue presidenta de la Sociedad Argentina de Escritores Oeste. Correo electrónico: mariaameliadiaz@hotmail.com
Gramma, XXVIII, 59 (2017), p. 112.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

Poemas

Dolores Etchecopar*

*

entonces vi que la ciudad se hundía
y grité después mucho después
un grito que me llevó de mí hasta el tiempo
y no se oyó
dónde era que yo rogaba por nosotros
los que íbamos
íbamos
con las aguas y las flores y los restos
de una frase a medio decir
porque el No alumbraba ese lugar inmenso
donde el viento de las palabras
soplaba sin cesar
y nos apagaba

*

vuelvo al pozo de tu amor
voy a beber otro sorbo para seguir
mis pies llevan tu forma despeñada y caminan
como caballos pequeños hacia la muerte
estarás allí padre
en el salto de mi alma
mi madre se habrá alejado
tendré que levantar la voz para llamarla
pero tú padre

* Poeta nacida en Buenos Aires. Desde el año 2010, dirige el sello de poesía Hilos Editora. Correo electrónico: doloresetc@gmail.com
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 113-114.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

sé que estás haciendo tiempo
en el borde de tu muerte
cada día de mis días
una puntada más
une lo que está separado
hasta que en toda su extensión sólo brille
el hilo transparente de tu amor
esa orilla nueva
donde yo desaparezca

(de *El cielo una sola vez,* Hilos Editora, 2016)

Poemas

Paula Jiménez España*

El trabajo

Estaban muy cansados
pero yo no sabía. Cansados en el siglo
de las bombas y los barcos
cargadores de hombres
mujeres y bebés de un continente al otro: los pobres
siguiendo con la vista tras un ojo de buey
el hielo, la planicie
del mar que suspendía el futuro
haciéndolo flotar sobre su lomo azul
y desbordante.
Estaban tan cansados en el siglo
del plástico, comiéndose la vida en una lata
queriendo convencerse
de que era igual el trigo a una galleta
empaquetada, con trigos dibujados
esbeltos como el cuerpo
de un atleta alemán.
Pero ellos fueron moros y andaluces,
herencia sefardí
condenada al yugo y al litigio
perpetuo por la tierra, gente
de espaldas encorvadas y de cabezas gachas
y yo no lo sabía.
Pensaba que llevaban brújulas en los ojos

* Poeta nacida en Buenos Aires, ganadora del Primer Premio Nacional de Literatura Tres de Febrero, el premio Hernández de Plata, en (categoría poesía, 2006) y el Primer Premio del Fondo Nacional de las Artes (categoría poesía, 2008). Correo electrónico: batijimenez@gmail.com
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 115-118.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

una espiga dorada entre los dientes,
creía que ese don de construir
no era un esfuerzo, creía que les era natural
igual que a las flores el color
de los pétalos, las plumas a las aves.
Como sus padres
también los dos alzaron
su vuelo de aves migratorias
y se limpiaron el corazón al disponerse
a descansar en la paz de su nido,
ellos solo se acostaban al caer
rendidos frente a algo a lo que nunca
habrían llamado una batalla,
porque no fueron el héroe y su heroína
y jamás lo serán.
Siempre en su cuarto
propio compartiendo
cuarenta años de sus vidas
aislados de ese mundo que los iba tragando
lentamente
en cada gota de temor que golpeaba sus cabezas
como una tortura de película
de la guerra fría
el golpeteo a la serenidad, el cansancio en sus caras
el amor y el cansancio, como rejas
de hierro y alegrías
del hogar
en un mismo jardín.

(de *Desde que viví, temblé*, inédito)

Las madres errantes

Mis vecinas buscan a sus hijos al salir del colegio
y en los jueguitos del amenity
mientras hablan de cosas que ignoro, son las madres
que veo cada tarde detrás de mi ventana

(después de un tiempo, algunas
terminan pareciéndose).
Cuando mi tía murió, mi prima
me llamó por teléfono. No me dejó llorar
dijo: "Así está bien, sufría".
Hay quienes se suicidan
a poco de perderlas o mueren como Barthes
en un accidente tonto, inexplicable.
Cuando era chica pensaba
que no podría sobrevivir a su muerte
y todavía no lo sé. No creo
en las convenciones, pero ese día
su día
la visito y le llevo un regalo, a veces dos.
Una primeriza me explicó que el amor
a su hijo era enamoramiento, metejón
que no se le pasaba.
Yo separé a mi gato de su madre
cuando tenía dos meses.
Ella lo olvidó y al verlo años después
mostró su garras y sus dientes
por defender un plato de comida.
Cuando vuelvo de un viaje
mi gato maúlla
como quejándose de mi ausencia.
Mi perro fue su madre y yo lo soy
de mis plantas cuando las riego.
Todos los días las mujeres dan
hijos en adopción y durante meses
supieron lo que irían a hacer.
Algunas meten la cabeza en el horno
y se desligan definitivamente.
Están las que se quedan y amenazan
con morir de un síncope.
Cartonean, ganan concursos de belleza,
roban carteras en el subte, hacen mènage à trois
son arrojadas a los basurales o al costado de las vías de un tren.
Hay madres que están solas y desean. Hay otras que desean.

Los astrólogos hablan de la energía de la luna. Pero la luna es blanca
y es perfecta. En la tierra las madres tienen imperfecciones.
Y yerran, como un buscapié
con la ilusión de un centro.
Burbuja, pistilo hermafrodita, todas
ansiando el trono
que como el aire rojo de una noche de amor
permanece vacío.

(de *Desde que viví, temblé*, inédito)

Poemas

Hugo Mujica*

Hace apenas días

Hace apenas días murió mi padre,
hace apenas tanto.
Cayó sin peso,
como los párpados al llegar
la noche o una hoja
cuando el viento no arranca, acuna.
Hoy no es como otras lluvias
hoy llueve por vez primera
sobre el mármol de su tumba.
Bajo cada lluvia
podría ser yo quien yace, ahora lo sé,
ahora que he muerto en otro.

(de *Noche abierta*, Valencia, 1999)

Al inicio

Al inicio fue la herida,
el latido resonó después.
Después la carne que la alberga,
después los cuerpos que la abren.

* Poeta y ensayista nacido en Buenos Aires. En 2013-2015 publicó tres volúmenes con casi la totalidad de su obra poética, ensayística y narrativa, *Del crear y lo creado*, en la editorial Vaso Roto, México-España. En 2013 se editó *Cuando todo calla*, por el que recibió el XIII Premio Casa de América de Poesía Americana. Correo electrónico: mensajesmujica@gmail.com
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 119-121.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

Entrega

Sin ecos,
en una tierra sin nombre,
un arroyo
murmura su paso,
transparenta su huella.
Ajena a sí nace la entrega,
adentrándose en la noche
se borra la propia sombra.

Osadía

Ver no es abrir los ojos,
es arrojar a un lado el bastón blanco:
osar andar
sobre el saberse perdido.

(de *Y siempre después el viento*, Madrid, 2011)

Toda sombra

En la noche
toda sombra es también la noche
y cada relámpago
un tajo
que abre un horizonte en la carne,
en la carne
donde se nace el alma.

Más hondo

Hay vidas
en las que el alma
se abre

más hondo
que donde esas vidas laten,
se abre como un relámpago
sin cielo ni trueno,
como una herida sin pecho
o un abismo
donde la belleza es alba.

(de *Del crear y lo creado. Poesía completa 1983-2011*, México, Vaso Roto, 2013)

Poemas

Jorge Paolantonio*

COROLA DE LA EXISTENCIA

I

allí en cuclillas
bajorrelieves agarrotados
preguntándonos
porqué tanto perro al final de la noche
y
si aquellos que nos amaron
sabrán
dónde fueron a parar nuestros huesos
disimulados para siempre
entre manuscritos y alfileres en los labios

II

estará mi padre
hilando su guirnalda bajo la parra vieja
que de una vez por todas
pase
su martín-pescador de palabras

* Escritor y crítico teatral nacido en Catamarca. Traductor, profesor y licenciado en Lengua y Literatura Inglesa por la Universidad Nacional de Córdoba. Suma una treintena de títulos publicados entre poesía, novela y teatro. Recibió, entre otros, el premio Nacional-Regional (NOA) en Poesía; el primer Premio Municipal de Poesía de Catamarca; el primer Premio de Novela Ciudad Autónoma de Buenos Aires; y los premios Municipales de Jujuy y Luis de Tejeda (Córdoba). Correo electrónico: paolantoniojorge@hotmail.com
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 122-125.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

títere descabezado
que no pudo trepar hasta sus ojos
y una sangre de corazón acongojado
tiznando el verso

III

estará mi madre
coloreando lirios frente a la ventana
buscándose los ojos
en los míos
para decirme
que no hay cielo ni infierno
que asegure mi verso
que no me vaya

IV

estará mi prima
lejana visionaria de los juegos
besándome entre los álamos temblones

V

estará mi hermana
cosiéndome a su vestido rojo
para que conozca la alegría
con que mira
para siempre
los hijos y las tierras naturales
el mar que no conoce
los días que no pasan
los que sí
los otros
la inabarcable distancia

(de *Del orden y la dicha*, Buenos Aires, Ediciones Ruinas Circulares, 2012)

UN BOSQUE DE SILENCIO

un bosque de silencio creció en los viejos patios…
Carlos Mastronardi

I

estábamos en el rumbo de los paisajes lentos
y mujeres con un yugo a sus espaldas

yo vengo de sus ojos
de su mirada encendida por los pimentones
sus cazuelas de labio picoso
su paso cansino

la Ludovina perfumaba Guayamba
con coplitas de pura picardía
pero dejaba en casa
el corazón sangrando
por la niña quebrada en convulsiones
y manotazos de ajenjo en el brasero

agudo el canto
vibrando en la chirlera de su caja
agudo el canto
y atrás
una voz queda y oscura

yo vengo de su abrazo

II

cada vez algo se va de mí
disgregado desleído en todas ellas
que nacieron sabiendo las mañanas claras
las tardes procesionales
las noches para elegir estrellas

algo se aleja
de toda luz visible
donde se abisma la ceguera y crece la certeza
que estuvimos de paso
y siendo tantos
éramos
solo aquella *dulzura creada*
por ellas
para entender la dicha.

(de *Del orden y la dicha*, Buenos Aires, Ediciones Ruinas Circulares, 2012)

De Temporum fine Comoedia

Cristina Pizarro*

No sabré cuándo fue el inicio de los seres.

Acaso quedará en el misterio
la primera muerte
el hallazgo de los huesos sepultados en las cavernas milenarias.

No sabré el final del tiempo.

Las sibilas predijeron sus terroríficas visiones,
la purificación por el fuego.
Los anacoretas nos dieron un rayo de esperanza.
Orfeo nos cantó en sus himnos las reminiscencias de ese mundo arcaico:
los sueños de los dioses.

Nada sabré sobre la inutilidad o la utilidad del ser humano
en su búsqueda del amor.

Yo sólo sé que estaré en el sendero que lleva a la eternidad.

Y allí mi espíritu se transformará.
Sin culpa.
Sin pecado

(de *No sabré el final del tiempo*, Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar, 2014).

---

* Poeta. Profesora de Castellano, Literatura y Latín por el Instituto Nacional del Profesorado Joaquín V. González, licenciada en Educación y Gestión Institucional por la Universidad Nacional de Quilmes, coordinadora de Psicodrama Psicoanalítico grupal en el Centro de Psicodrama Psicoanalítico Grupal de Eduardo Pavlovsky. Diploma de honor del Instituto Literario y Cultural Hispánico de California. Master in International Poetry por la Commissione di Lettura Internazionale con sede in Trento. Correo electrónico: cristinapizarro@fibertel.com.ar
Gramma, XXVIII, 59 (2017), p. 126.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

Poemas

Susana Villalba*

Marea

Esa conspiración en el susurro
cuando nada dicen,
persiste el mar
y la piedra en deshacerse
resistiendo.
Quizá belleza
es esa colisión
eternamente fugaz.
Como el mar el deseo
es movimiento
que comienza donde parece
acabar.
Inútil seducción y sin embargo
la piedra se transforma.
En el amor
se sabe por el cuerpo
el límite del cuerpo.
Esa revelación
que acaba cuando comienza
a hablar.
Como arena arrebatada
por el agua

* Poeta nacida en Buenos Aires. Publicó, en poesía, hasta la fecha, *Oficiante de sombras* (1982), *Clínica de muñecas* (1986), *Susy, secretos del corazón* (1989), *Matar un animal* (Caracas, 1995; Buenos Aires, 1997), *Caminatas* (1999) y *Plegarias* (2004). Recibió la Beca Guggenheim 2011 y el segundo Premio Municipal de Buenos Aires 2004/5. Correo electrónico: adavil21@yahoo.com.ar
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 127-129.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

que toma y abandona
al mismo tiempo.
Querer ir más allá del mar
es el mar.
Ese murmullo que parece responder
es movimiento,
un rugido
como el fracaso siempre de un deseo
es el deseo.
Inútil preguntar la razón
que desconoce un corazón
de agua.
El mar como el sueño
rumorea en la orilla
restos
de la profundidad.
Porque nada dice
dice el mar:
que la verdad es agua
entre las manos
se sabe por tocar.

(de *Caminatas*, Buenos Aires, 1999)

Pieza inconclusa para piano mecánico

Entonces? Se debe bendecir frente a la muerte blanca. O negra. Bendita ambigüedad, tu sacrosanta confusión y todas tus razones arbitrarias, te bendigo. Ilusión, objeto del deseo y todo símbolo que vele por nosotros, qué importan las preguntas ya hechas, respondidas, si nada se sabe aunque se sepa leer y aunque nos vuelva a suceder, bendito cada uno que vuelve a preguntarse. Como si fuera el génesis, el hombre primero y la primera mujer que se separan. Bendecir la ingenuidad de tantas horas, los meses pasados en preguntas y ese empeño en ignorar. Hay un momento en que el amor atenta, cobra víctima, se salva con imperfecto adios. Bendigo entonces tu fastidio, tu sálvese quién pueda, tu sagrada barriga y tu temor de dios. Nadie da un salto que supone mortal, gracias al cielo. Que todos sabemos que es abstracto. Benditos entonces el instinto que te aferra a tu piso y mi ignorancia de que tampoco vos sabés lo que conviene.

Creo en el padre y en el hijo, en la mujer de Platonov cuando lo saca del río como a un niño que apenas se ha mojado los zapatos. Creo en la conveniencia de que no hubiera crecida. No sé si él lo sabía, qué deseaba su amante, hay cosas que no sé y no importa que sean varias veces sabidas y olvidadas. Bendito sea el olvido. Bendito el amor que nos arroja fuera de nosotros. Bendito el egoísmo que nos separa ante el peligro de ser nosotros mismos de otro modo. Y quién quería a Eurídice. El poema, el ruiseñor y no el enamorado que tiñe la rosa con su sangre. Bendita alquimia del barro que coagula donde puede hacer pie, un ídolo que olvide su náufrago latente. No esperes en la costa, siempre es un resto lo que traen las olas, sólo regresa cada uno a su espejismo y el mío es esperar. Nadie salta sin preguntar lo que le espera. Bendita sea la calma, las frutas ofrecidas y una temperatura ambiente, la templanza con que cada uno se aferra al madero que le ha tocado en suerte. O ha elegido? Ambigüedad, bendita confusión, creer que se ha tenido, creer, pensar que no se puede tener si no se entrega. La vida como un mar que viene y va. La muerte de quién te mataría, creo en la soledad como quien cree que nace en la ilusión de un mundo ya perdido. Entonces? Se debe bendecir cuando se encuentra o se cree ser la pieza que encaja en el mecano con que ha levantado el niño su refugio. O desencaja, bendita tentación de voltear todo, armar otra figura, preguntar. Bendita tempestad que vuelve sin embargo a la idea de zozobra. Sigue a su arrojo un giro repentino hacia la costa. Y quién quería la tierra prometida, un paraíso que volveremos a perder por conocido. No es cierto que supimos, no es verdad que rozamos el árbol, no estaba a nuestro alcance la idea del bien ni la del mal, bendita sea. Bendita entonces tu estulticia y tu arrogancia, tu inocencia que te salva de los cargos y bendita tu ignorancia de los otros. Y la mía.

(de *Plegarias*, Buenos Aires, 2002)

Investigación

Hacia el Pasado para Llegar al Futuro: *El camino de Ida*, de Ricardo Piglia

Greg Dawes*

Resumen: Este artículo analiza la novela *El camino de Ida*, de Ricardo Piglia, y su exploración del tema de la violencia anticapitalista, tanto en la Argentina como en los Estados Unidos. Se sostiene que el escritor argentino busca recuperar las opciones políticas del siglo XX, y muy en particular de los años 60 y 70 en ambos países, para insertar su obra en los debates sobre el pasado y el futuro. Gracias a su estadía en Estados Unidos, Emilio Renzi puede tomar contacto con gente de la izquierda y de la tradición anarquista, cosa que le permite hacer memoria —no sin críticas— de los grupos guerrilleros en la Argentina, en los años 60 y 70 desde un punto de vista nostálgico.
Palabras Clave: Argentina; Estados Unidos; Grupos Guerrilleros; Dictadura Militar; Onganía; Guerra Sucia; Ted Kaczynski; Unabomber.

Abstract: *This article analyzes the novel* El camino de Ida, *by Ricardo Piglia and its exploration of the theme of anti-capitalist violence, in Argentina as well as the United States. I argue that this Argentine writer looks to recuperate the political options available in both countries in the 60s and 70s in order to insert this work into the debates about the past and future. Thanks to his time in the United States Emilio Renzi is able to come into contact with people on the left and the anarchist tradition. That enables him to recall —and not uncritically— the guerrilla groups that were active in Argentina in the 60s and 70s from a nostalgic point of view.*
Keywords*: Argentina; United States; Guerrilla Groups; Military Dictatorship; Onganía; the Dirty War; Ted Kaczynski; Unabomber.*

* Ph. D. por la Universidad de Washington. Profesor titular de Literatura Latinoamericana en la Universidad Estatal de Carolina del Norte y director de la revista *A Contracorriente*. Correo electrónico: gadfll@unity.ncsu.edu
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 133-144.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

Publicada en 2013, *El camino de Ida*, de Ricardo Piglia, tiene como referente histórico los años 60 y 70 en la Argentina, por un lado, y los 70, 80 y 90 en Estados Unidos, por el otro, experiencias que se unen en torno al tema de la violencia. La historia tiene lugar en Estados Unidos y gira en torno a una amante de Emilio Renzi, quien, se descubre, se hizo amiga de Thomas Munk (Ted Kaczynski, el llamado "Unabomber") en Berkeley. La trama, entonces, destaca la violencia generalizada en ese país y la violencia desatada por el mismo Munk. Sin embargo, Renzi también hace memoria de episodios sobre la guerrilla y las dictaduras en los años 60 y 70 a medida que se interesa en el caso de la muerte de Ida y el extraño ejemplo de Munk/Kaczynski. En ambos casos se trata de una violencia "revolucionaria" y anticapitalista que busca cambiar el estado de cosas, tanto en la Argentina como en los Estados Unidos, en el marco de los años 60 y 70. Sin embargo, esta novela se aboca a otras opciones políticas también: el pacifismo tolstoiano y el reformismo peronista. *El camino de Ida* proporciona una meditación sobre la violencia como manera de cambiar la sociedad, y va más allá de la indagación sobre la violencia en *Plata quemada* (1997). ¿Hasta qué grado se justifica? ¿Se justifica en el caso del ERP y de los Montoneros? ¿Qué se quería lograr con la violencia? ¿Qué errores se cometieron? ¿Por qué la violencia revolucionaria? Son estas y otras preguntas que emergen de la lectura de la novela de Piglia. En un principio no pareciera tratarse, por lo tanto, de una condena de la violencia de la guerrilla argentina ni de una defensa de esos medios, sino de un intento por examinar las alternativas políticas y económicas que se presentaron en esa época. "Ahí está el problema de la ceguera de la izquierda", comenta Piglia en una entrevista, "y las cuestiones que tenemos que asumir y discutir. La represión ha terminado por ser un punto de partida para liquidar cualquier reflexión sobre las grandes tradiciones. Es un tema que no debemos eludir" (Friera, 2013). Esta novela, entonces, hace posible que Piglia aporte ideas sobre el cambio social y las vías de lucha de la izquierda, y que se inserte en los debates entre historiadores, sociólogos y politólogos argentinos sobre estos temas. Lo hace, no obstante, desde un punto de vista nostálgico, queriendo recuperar ese pasado anticapitalista y prosocialista en esta época de globalización, como se aprecia también en otras novelas argentinas contemporáneas[1].

Las reflexiones sobre las "grandes tradiciones" se inician en la novela cuando Emilio Renzi llega a una universidad privada a dictar un curso sobre el autor, ornitólogo y naturalista W. H. Hudson, hijo de norteamericanos que nació en la Argentina y pasó veintiocho años de su vida en la Patagonia. De esa manera, la historia se hace eco de experiencias autobiográficas que le sirven de impulso para entonces explorar la cultura estadounidense y la presencia de la violencia en ella (M. Kohan, 2013). Ida, junto

1. En ese sentido, se parece a la triolgía novelística de Alan Pauls—*Historia del llanto*, *Historia del pelo*, e *Historia del dinero*—y a *Museo de la Revolución*, de Martín Kohan.

con Munk más adelante, llega a ser emblemática de esa contracultura afincada en los valores de los años 60 y 70 y objeto de las pasiones de Renzi. Por medio de Ida, Piglia aborda una de las posturas políticas más significativas en la novela. Como académica y colega de Renzi, ella dedica su investigación a "los que se oponían al capitalismo desde una posición arcaica y preindustrial" (Piglia, 2013, p. 20). "Cuando hacía su doctorado en Berkeley", nos enteramos, "había compartido su cuarto con una militante negra de la periferia de los Black Panthers, una bella muchacha de Alabama que había adherido en poco tiempo…" (Piglia, 2013, p. 20). Era "sexual, feminista, maoísta, racial, se psicoanalizaba, defendía la negritud, tomaba pastillas anticonceptivas, hacía su tesis sobre Joe Brown [John Brown], el revolucionario antiesclavista del siglo XIX, salía con el poeta Leroi Jones y quería hacerse musulmana" (Piglia, 2013, p. 58). A esta muchacha la "mataron en una manifestación contra la Guerra de Vietnam…" (Piglia, 2013, p. 58). Así, el tema de su investigación, su estadía en Berkeley en los años 60, más la presencia de su compañera de cuarto, hacen de Ida una mujer prototípica de la nueva izquierda estadounidense que se interesa en ideas anticapitalistas (y anarquistas) y cree en la libertad sexual aún en la época en que Renzi la conoce (los años 90).

Después de muerta en un accidente automovilístico o asesinada —nunca se revela a ciencia cierta cuál fue su destino, aunque se infiere que Munk pudo haberla asesinado—, Renzi descubre los vínculos de Ida con el anarquismo gracias a los apuntes de esta en *El agente secreto*, de Conrad. De esa manera, descubre la confluencia entre las ideas de Ida y Munk: "Guiada por Ida, la novela de Conrad revelaba una intriga a la vez evidente y subterránea. Un anarquista en Londres decide dinamitar el uso horario de Greenwich para llamar la atención de los poderosos y despertar a los sumergidos y explotados" (Piglia, 2013, p. 227). "El atentado fracasa pero la novela se desvía hacia el personaje central (que sin embargo es secundario en el libro) el Profesor" (Piglia, 2013, p. 227), narra Renzi. Era "un revolucionario profesional que había abandonado una deslumbrante carrera académica para unirse a un grupo anarquista y dirigirlo en sus acciones" (Piglia, 2013, p. 227). Ida sospecha que Munk leyó la novela como una especie de plano anarquista, razona Renzi, para llevar a cabo su "acción directa" para destruir el sistema (Piglia, 2013, p. 229). A partir de ahí, Renzi sospecha y luego comprueba que conocía a Munk (Piglia, 2013, pp. 235 y 245). Se deduce entonces que Ida comparte muchas de las ideas del anarquismo y antisistémicas de Munk, pero no está dispuesta a llegar tan lejos como él.

Como decíamos, Piglia intercala estas escenas que tienen lugar en los Estados Unidos con otras parecidas que se dan en la Argentina. Ambas sociedades revelan una dicotomía entre la democracia y sus libertades, por una parte, y la violencia que amenaza con llevar la sociedad a sus límites. "Para mí eso está ligado a la revolución", sostiene Piglia, "y por eso yo veía esta novela ligada a la revolución. Para mí está ligada al mun-

do de la clandestinidad y al mundo de la violencia política en la Argentina. Yo veía cuestiones [en Estados Unidos] que acá [en la Argentina] habíamos vivido en esos años de manera diversa" (Kohan, M., 2013). Así las cosas, la experiencia de Ida se parece a la de gente que militaba en los partidos de la izquierda, pero que participaba poco en las actividades armadas o políticas, como lo explica Renzi:

> Conocía muchos casos parecidos en la Argentina. Un contacto, reuniones, triviales tareas de apoyo. La perferia de la organización, los que militaban en la superficie. Prestar casa, formar garantías de alquiler o dar la dirección para recibir correspondencia. Pequeñas acciones, retirar armas de una casa sitiada por la policía. Julia, mi primera mujer, había hecho eso cuando la policía asesinó a Emilio Jáuregui[2] en una manifestación en Buenos Aires. Entrar en la casa como si fuera amiga de la familia y salir con una granada en la carterita de cuero. Le pidieron que llevara un paquete al correo, tal vez. O quizá iba alguien con ella en el coche (Piglia, 2013, p. 134).

Cómplice de los actos violentos sin ser en ningún momento protagonista de ellos: ese sería el rol de Ida, como el de cientos de argentinos en la época de la dictadura de Onganía y después.

Munk, en cambio, lleva a cabo, *mutatis mutandis*, el proyecto ideado en la novela de Conrad y, como tal, si bien hay una vinculación entre sus posturas ideológicas y las de Ida, señala otro planteamiento político y social. Es en el caso de Munk que Piglia explora a fondo varias facetas de esta ideología anticapitalista y el recurso a la violencia. Y en este caso también Piglia recurre a la historia como referente para tratar de entender cómo Munk (Kaczynski) pasó de ser un académico y matemático sumamente destacado, que se doctoró en Michigan y ocupó un puesto de profesor de planta en Berkeley, a un individuo que se entregó cuerpo y alma a la causa anticapitalista y a la violencia solitaria (al terrorismo) (Piglia, 2013, p. 184). El narrador/protagonista sostiene que, si bien es cierto que su rebelión era "malvada" y "demoníaca", era también "un gran acontecimiento en la lucha contra la injusticia y la manipulación" (Piglia, 2013, p. 261). Pese a eso, fue una serie de actos relativamente lúcidos, racionales, lo que llevó a Munk a renunciar a su puesto en Berkeley en 1971, aislarse en una cabaña

2. Explica Francisco Tur, en "Jáuregui treinta años después": "Estos treinta años pasaron demasiado rápido, desde aquel 27 de junio de 1969, en el que Emilio decidió encabezar la manifestación de repudio a la visita que Nelson Rockefeller, gobernador del estado de Nueva York, realizaba a Buenos Aires como enviado de Richard Nixon en una gira latinoamericana. La marcha fue apoyada por todos los partidos políticos; el radicalismo, el peronismo, los partidos de izquierda. La concentración mayor tuvo lugar en plaza Once y, desde allí, Emilio, junto a un grupo, decidió bajar a la avenida 9 de Julio. La policía reprimía y los manifestantes corrían; un patrullero persiguió a Emilio y le cruzaron el auto en Tucumán y Anchorena, abrieron fuego y lo mataron". Emilio Jáuregui, entonces, es una figura real.

perdida en los bosques de Montana, y al final empezar a matar académicos. Paradójicamente, en una sociedad en que el individualismo y la despolitización reinan como ideología dominante, Munk optó por el accionar individual para tratar de destruir el sistema (Piglia, 2013, p. 213). Esto concuerda con las conclusiones de Alston Chase, autor de un libro sobre Kaczynski. "Llegué a descubrir", escribe, "que Kaczynski no es ni el huraño como se le ha retratado ni un enfermo mental en el sentido clínico de la palabra. Es un intelectual y un asesino condenado…" (Chase, 2000, p. 42)[3]. Renzi llega a una determinación similar después de leer y sopesar las ideas plasmadas en el *Manifiesto sobre el capitalismo tecnológico* [*La sociedad industrial y su porvenir* en la vida real]. "En el centro de la disertación", comienza el narrador/protagonista, "estaba la crítica al capitalismo, considerado un sistema complejo, con gran capacidad de expansión y renovación técnica" (Piglia, 2013, pp. 158-59). "La producción capitalista es ante todo", resume Renzi, "expansión de nuevas relaciones sociales capitalistas. Por lo tanto, es imposible que este sistema mejore o se reforme ya que solo busca reproducir la relación capitalista renovada y a escala ampliada" (Piglia, 2013, p. 159). Aparte de esto, el manifiesto de Munk analizaba "el fracaso de la URSS y sus satélites y la dominación del capital en China y en los viejos territorios coloniales en Oriente como una nueva etapa del avance del capitalismo en busca de espacios vacíos" (Piglia, 2013, p. 159). De ese modo, argüía Munk (apodado "Recycler"), el capital "ha logrado —como Dios— imponer la creencia en su omnipotencia y su eternidad; somos capaces de aceptar el fin del mundo pero nadie parece capaz de concebir el fin del capitalismo" (Piglia, 2013, p. 160). "El manifiesto", observa Chase —en el caso real—"no es ni la obra de un genio ni de un maniático. Salvo su llamado a la coacción, las ideas que expresa son perfectamente comunes y no muy originales, compartidas por muchos norteamericanos. Su pesimismo sobre el rumbo a la civilización y su rechazo del mundo moderno lo comparten en particular los más educados en el país" (Chase, 2000, p. 47). En el mundo de la ficción, Renzi dice que el "*Manifiesto* practicaba la crítica de la crítica crítica y no parecía dispuesto a imaginar una alternativa social. En eso era tolstoiano" (Piglia, 2013, p. 162). Sin embargo, "la diferencia era el uso de la acción directa. Justificaba la voluntad de rebelarse en el espíritu del derecho a la desobediencia civil de Thoreau (a quien citaba). Pero el salto al mal, la decisión de matar (¿o el derecho a matar?), estaba ligado a la voluntad personal de hacerse oír. En el límite el terror garantizaba el acceso a la palabra" (Piglia, 2013, p. 162). De ese modo, se establece así una tensión entre el lado pacifista de Munk (Tolstoi, Thoreau) y el lado anarquista.

Podemos retomar las ideas de Hannah Arendt con respecto de la violencia en este contexto. Como bien se sabe, la pensadora alemana argumenta en un momento dado

3. Todas las traducciones del inglés son mías.

de su libro que ningún régimen puede sostenerse únicamente por medio de la agresión: necesita recurrir al poder y buscar el apoyo y consenso de ciertas franjas de la población para legitimarse. El poder emplea la coacción en coyunturas en que el Gobierno se muestra volátil y teme perder su legitimidad. "La violencia", afirma Arendt, "es el último recurso del poder" (Arendt, 1970, p. 51). En el ejemplo concreto de Munk/Kaczynski, se podría sostener que asume el rol de agente de la violencia porque no percibe otra salida e impulsivamente da ese "salto al mal" al que se refiere el narrador/protagonista. Ya lo decía Renzi: el manifiesto no da cabida para la mejora o reforma del sistema. Munk se siente impelido a hacer algo, a matar para hacer su toque de rebato. En el mejor de los casos, especula Renzi, Munk cree que su mensaje va a llegar a las masas y así "justificar" los asesinatos al azar (Piglia, 2013, p. 285).

Aquí se puede volver al vocabulario moral que emplea Piglia cuando se refiere a la conducta de Munk a lo largo de la novela. Decíamos más arriba que Renzi considera que la rebelión del Recycler es "malvada" y "demoníaca" y que optó por dar un "salto al mal". "Hay que estar muy desesperado y a la vez sentir un odio frío y lúcido, para salir a matar", comenta Renzi hacia el final de la novela (Piglia, 2013, p. 285). También hay que sentir una indiferencia muy problemática (alienante) desde el punto de vista psicológico para matar.

Respecto de esta dimensión de la violencia y del mal, es tentador asociar la personalidad de Munk con el mal, que, según Terry Eagleton, "conlleva una separación entre el cuerpo y el espíritu—entre una voluntad abstracta de dominar y destruir, y la carne sin sentido que esta voluntad encarna" (Eagleton, 2011, p. 21). Aferrado a la visión abstracta que tiene Munk/Kaczynski de destruir el sistema con el fin nihilista de dar paso a otro mundo (no definido), sigue el patrón del mal que delinea Eagleton: "Para el mal, en cambio, las cosas limitadas son obstáculos ante el carácter infinito de la voluntad o deseo, y, por lo tanto, debe ser aniquilado" (Eagleton, 2011, p. 47). Solo al destruir cobra valor su identidad, su vida, y solo por medio de ese enojo y odio que señalaran así Renzi como Eagleton. Chase señala que fue en Harvard —dónde Kaczynski hizo los estudios de pregrado— que Kaczynski halló las ideas sobre los males de la sociedad que le proporcionarían la justificación para un enfoque en el enojo que había sentido desde la escuela media. Fue en Harvard, agrega Chase, "que empezó a formular las ideas que serían su ideología antitecnológica de la revolución. Fue en Harvard que Kaczynski empezó a fantasear con vengarse, empezó a soñar con escaparse y vivir en la naturaleza" (Chase, 2000, p. 43). No deja de ser paradójico, entonces, que Munk, en su conversación con Renzi, impute el mal a aquellos que había asesinado y que considere que él (Munk) podría haber sido uno de estas víctimas. "Olvidaban —o no querían ver— las consecuencias de sus actos. El mal es eso: no hacerse cargo de las consecuencias de los actos" (Piglia, 2013, p. 280). Es irónico, porque justo después asevera: "Nunca hay que

explicar lo que uno hace y nunca hay que justificarse" (Piglia, 2013, p. 281). Por ello, es difícil no sacar la conclusión de que Munk llegó a encarnar o asumir, a su modo, el mal. Según la lógica de la conversación con Renzi, sus actos bárbaros eran necesarios en pro de una causa ideal de destruir la sociedad; era un sacrificio obligatorio con ese fin.

La conversación de Renzi con Munk en la cárcel, aparte de otros pasajes en la novela, hace que Renzi/Piglia se acuerde de acontecimientos parecidos —la mayoría reales— vinculados con la guerrilla en la Argentina, los cuales muestran la mirada variopinta sobre la violencia. En el contexto de la conversación con Munk, por ejemplo, Renzi comenta:

> Ya conocía ese lenguaje; un ejército invisible, una guerra secreta. Héroes anónimos. Había estado todo el tiempo pensando en un joven trotskista, my querido, el Vasco Begoechea, brillante, dinámico, que había muerto al mover una bomba —un 'caño', como se dice en la Argentina— que estalló inesperadamente y lo mató en su departamento en la Calle Gaseón, en Buenos Aires (Piglia, 2013, p. 283).

Se trata de una persona real, militante de las FARN (Fuerzas Armadas de la Revolución Nacional), que murió tal cual se narra, junto a cuatro compañeros. Años después, en 1962, por los golpes de Estado y desconociendo el triunfo del peronista Framini, el Vasco Begoechea, como muchos argentinos, perdió la fe en el camino electoral. Acto seguido, fue a Cuba y se convenció de que había que crear un foco guerrillero y llevar a cabo una revolución. Y en 1964 muere cuando estalla la bomba en su departamento, en Buenos Aires ("Perfil de un revolucionario…", 1973). Se aprecian las coincidencias entre Munk/Kaczynski y Bengoechea: la inteligencia, la carrera prometedora, el abandono de la carrera para seguir un ideal colectivo, la impaciencia, la certidumbre sobre la causa, y la convicción de que había que recurrir a las armas.

Por un lado, Bengoechea, como tantos otros de su generación, fue un trotskista que abandonó el trotskismo y quiso hacer la revolución después de la Revolución cubana, y esto antes del golpe de Estado de Onganía en 1966. No es difícil seguir el camino trazado por Hugo Vezzetti en su libro *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*, en este caso. "Sobre esta constelación ideológica y política impactaba la dictadura de 1966; para algunos venía a confirmar inmediatamente que no había otro camino que las armas" (Vezzetti, 2009, p. 62). Más impacientes que los que organizaron el Cordobazo en 1969, buscaron la lucha armada como única vía para llegar a una sociedad más justa. Se consideraban parte de esa "guerra secreta" y de ese "ejército invisible" al que se refería Renzi como "héroes anónimos". Aunque controvertido, Vezzetti considera que "con la impotencia [del 'paradigma guevarista'] crece el intento desesperado de sustituir con las armas y el coraje, lo que no podían edificar en un terreno político domina-

do por Perón y el movimiento" (Vezzetti, 2009, p. 66). Sea como fuere, lo cierto es que Renzi establece un vínculo entre Munk y personas de carne y hueso que abandonaron sus vidas para ser otros, para tratar de encarnar un ideal por medio de la violencia.

A ese caso se suman otros que figuran en *El camino de Ida*, como el de la "mayor operación de la guerrilla urbana en la Argentina", según el narrador/protagonista, "el ataque a un arsenal del ejército de Monte Chingolo" que "estuvo dirigida por un infiltrado de los servicios de inteligencia a quienes sus amigos llamaban el Oso…" (Piglia, 2013, p. 120). En este contexto verídico desde el punto de vista histórico, el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) —luego liquidado por los militares— efectivamente monta un ataque al Batallón de Arsenales el 23 de diciembre de 1975. Es decir, este ataque se da antes del inicio de la guerra sucia. Los diarios oficiales decían que cien militantes del ERP habían muerto. Posteriormente se descubrió que muchos de ellos habían sido detenidos y luego desaparecidos (Tagliaferro, 1999). Con este ejemplo, Piglia pareciera querer mostrar la futilidad de estos esfuerzos armados en tiempos de una democracia nominal —el Gobierno de Isabel Martínez Perón— no solo por la presencia real de Jesús "El Oso" Ranier, confidente del SIE (Servicio de Inteligencia del Ejército), sino también por el proyecto en sí. De ahí que se refiera a los tiempos en la Argentina en que el terror obligaba al ciudadano a ser sumamente cauteloso y que concluya que no "sirvió de nada" (Piglia, 2013, p. 120). Así también se podría decir, para volver al caso de Munk, que, a pesar de veinte años de prófugo, este no logró lo quería y acabó siendo encarcelado.

De igual manera se nos cuenta la historia del amigo Nacho, que había sido compañero en la facultad y activista de la ARI (Agrupación Reformista Independiente) y que había matado a un policía. Había ayudado a crear el FAL (Frente Argentino de Liberación), "uno de los primeros grupos armados" (Piglia 2013, p. 137). "No volví a verlo", cierra Renzi, "pero supe que los militares lo habían secuestrado y asesinado quince años después", es decir, entre 1978 y 1979 y durante la guerra sucia (Piglia, 2013, p. 137). Este incidente recalca la futilidad de esos ideales, tal vez porque nunca se alcanzaron, pero más factible es el hecho de que, para Renzi/Piglia, Nacho forma parte del pasado, de un pasado con cierto heroísmo, pero con una buena dosis de errores.

De ahí que insista en la importancia de la nostalgia como impulso central en esta novela. "Junto a la tensión entre memoria y olvido, tenemos que empezar a poner algo que llamo nostalgia", apunta Piglia en una entrevista, "porque me gusta mucho Fitzgerald y esa idea de qué bien que estuvo aquello en aquel momento. Lo llamo nostalgia porque es una palabra que no tiene prestigio. Ver el pasado como algo que tuvo cuestiones valiosas" (Friera, 2013). Recobrar el pasado, enfrascarlo, pero sin pasar por alto los errores cometidos ni alternativas políticas que se presentaban. Por ello dice que está "muy enojado con la mirada moralizada que se hace de las experiencias de mili-

tancia. Eran decisiones que no se tomaban por comodidad ni ventaja personal, aunque estuvieran llenas de errores políticos" (Friera, 2013). Aunque él personalmente no haya estado vinculado con la lucha armada, no quiere decir que esté dispuesto a negar la experiencia global de los años 60 y 70, porque la opción por la violencia formó parte íntegra de aquel entonces.

Otra óptica con respecto de las alternativas políticas que se ensayaban en el siglo XX (y en esta novela) es el pacifismo, ligado al personaje Nina Andropova. Son las conversaciones con ella las que despiertan en Renzi "los viejos tiempos, las reuniones donde se hablaba de política en cuartos llenos de humo, las muchachas ardientes que militaban en los barrios obreros y planeaban revoluciones que iban a purificar el mundo…" (Piglia, 2013, p. 100). En resumidas cuentas, en un momento en que Renzi está tratando de sobrellevar la muerte de Ida y se siente lejos de la Argentina, las conversaciones que entabla con Nina funcionan como vasos comunicantes entre las vivencias en la Argentina y los Estados Unidos. Nina, rusa que se exilió de la Unión Soviética, vivió en Francia en la época posterior a la liberación y se hartó de las defensas del estalinismo por parte de Sartre y Aragon. Instalada hacía años en los Estados Unidos, seguía "pensando que el zar y su corte habían sido los responsables de las catástrofes de Rusia y que la revolución había sido un fuego que destruyó primero a sus héroes y luego aterrorizó a todo el pueblo" y sin embargo no abandonaba la posibilidad del cambio revolucionario (Piglia, 2013, p. 101). De esa manera, su postura parece bastante a la del Issac Deutscher que escribió *La revolución inacabada: Rusia 1917-1967*[4]. No obstante, Nina, estudiosa de la obra de Tolstoi, junto con una de las estudiantes de Renzi (Rachel), plantean una vertiente muy distinta: la del pacifismo. Rachel, por ejemplo, afirma que "los grandes profetas—bastaba pensar en Tolstói—elegían una vida de pobreza, de ascetismo y de no violencia. Invertían el régimen de signos de la sociedad…" (Piglia, 2013, p. 71). Después de remarcar los "tiempos gloriosos y grandes tragedias, discursos encendidos y represiones multitudinarias llevadas adelante por nuestros héroes revolucionarios", concluye de manera tolstoiana: "Oh, sí, todo se puede comprender menos la violencia revolucionaria…" (Piglia, 2013, p. 100). En otro momento de la novela, Renzi comenta que "Nina pensaba que la posición de Tolstói sobre la no violencia y la no resistencia al mal era una respuesta directa a la forma en que el terrorismo había empezado a imponer sus métodos en la lucha contra el zarismo" (Piglia, 2013, p. 151). "Tolstói había intentado construir una alternativa frente a la violencia revolucionaria", decía Nina, "y frente a la devastación capitalista. No resistir el mal" (Piglia, 2013, p. 164). Por medio de Nina se va trazando entonces otra opción poca explorada en la Argentina en los años 60 y 70 (pero sí, dicho sea de

4. Traducción mía de *The Unfinished Revolution: Rusia 1917-1967* (Oxford: Oxford University Press, 1969).

paso, en los Estados Unidos). Al escribir la novela, el propio Piglia se dio cuenta de que

> Tolstoi fue el único que enfrentó lo que podríamos llamar la violencia revolucionaria, en el sentido que fue el primero que dijo que no tiene que haber violencia, no tenemos que enfrentar al enemigo. No es que yo esté de acuerdo con eso, pero digo fue el único que construyó una vida coherente con eso, porque se convirtió en campesino, renunció a su propiedad (Kohan, M., 2013).

Sobre la base de estos comentarios y de las ideas expuestas por Nina, Piglia quiere dar cuenta del abanico de posibilidades del accionar político tanto en los Estados Unidos como en la Argentina, y su objetivo literario es tratar de captarlas por medio de la nostalgia.

Si a Piglia lo tientan estas alternativas y quiere reconocer los errores cometidos por la guerrilla, por ejemplo, quizá no esté dispuesto a tomar una postura determinada al respecto. No parece estar inclinado a aceptar el análisis de Pilar Calveiro, Hugo Vezzetti o Pablo Ponza con respecto a la violencia. Para estos estudiosos, la guerrilla comete el trágico error, debido a su impaciencia después de la Revolución cubana, de abandonar el proceso democrático y su vínculo con las masas para entonces optar por la lucha armada y el foquismo. A pesar del golpe de Estado en 1966, Calveiro, Vezzetti y Ponza sostienen que, como dice este último, la izquierda revolucionaria mostraba "el tradicional desprecio o mirada instrumental […] [hacia] la democracia" (Ponza, 2015, p. 8). Aunque comparta ciertas posturas con estos académicos de la izquierda, como se indicó ya, a Piglia lo enoja la denuncia de la experiencia guerrillera. Pero tampoco está dispuesto a montar una defensa a ultranza de la guerrilla como lo ha hecho, por ejemplo, Néstor Kohan. Toma muy en cuenta los errores cometidos por la izquierda revolucionaria y considera significativo el pacifismo como posible respuesta política. Como tal, la postura que articula Piglia en *El camino de Ida* con respecto de la violencia revolucionaria pareciera acercarse bastante a la de John Beverley, quien anota que muchos de "los proyectos de lucha armada fueron mal organizados y abocados al fracaso" pero eso en sí no los descalifica a su entender (Beverley, 2011, p. 102). Aclara, sin lugar dudas, que, al no querer ver la lucha armada como una equivocación (según el "guerrillero arrepentido"), no quiere tampoco restarle importancia a la "persistencia del voluntarismo, el autoritarismo, su machismo sublimado y aun el racismo de la izquierda revolucionaria…" (Beverley, 2011, p. 107). Tampoco desea minimizar el alto costo humano —en ese sentido, coincide con el punto de vista de Ponza— que sufrió Latinoamérica por el terrorismo de Estado y la lucha armada (Beverley, 2011, p. 108). Y, finalmente, cree importante reconocer que no se exploró lo suficiente ni se le dio la razón al proceso democrático como manera de llegar al poder (salvo, claro está, en el caso de la Unidad Popular en Chile, [Beverley, 2011, p. 104]). Sin embargo, piensa

que, si no hubiera sido por estos proyectos parcialmente fallidos contra las dictaduras militares en varios países latinoamericanos, no se podría concebir la "marea rosada" en la actualidad (Beverley, 2011, pp. 98-99, 104). Al igual que Piglia, Beverly es un producto de la nueva izquierda y su objetivo es, este caso también, volver a analizar el accionar de la izquierda en los años 60 y 70[5], de buscar respuestas y de pensar en las opciones que estaban al alcance de los militantes y de los pueblos. De ese modo, aparte de ser una estupenda novela desde el punto de vista literario, *El camino de Ida* ayuda a empezar a explorar esas posibilidades y ayuda a repensar el pasado para poder crear sociedades más justas en la actualidad y en el futuro.

Referencias Bibliográficas

Arendt, H. (1970). *On Violence*. Nueva York: Houghton/Mifflin/Harcourt.

Beverley, J. (2011). *Latinamericanism after 9/11*. Durham, NC: Duke University Press.

Calveiro, P. (2005). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Chase, A. (2000, junio). Harvard and the Making of the Unabomber. *The Atlantic*. Recuperado el 11 de noviembre, 2016, de www.theatlantic.com/magazine/archive/2000/06/harvard-and-the-making-of-the-unabomber/378239.

Conteris, H. & Gregory, S. (2015). En torno a Mario Benedetti: Stephen Gregory e Hiber Conteris. *A Contracorriente, 12* (3), 440-450.

Deutscher, I. (1969). *The Unfinished Revolution: Rusia 1917-1967*. Oxford: Oxford University Press.

Eagleton, T. (2011). *On Evil*. New Haven, CT: Yale University Press.

Friera, S. (2013, agosto 4). Ricardo Piglia habla de El camino de Ida, su nueva novela. "La literatura nos permite discutir cuestiones políticas". *Página 12*. Recuperado el 2 de octubre, 2016, de https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-29449-2013-08-04.html

Kohan, M. (2013, agosto 13). Ricardo Piglia: "Veía esta novela ligada a la revolución". *Revista Ñ*. Recuperado el 2 de octubre, 2016, de https://www.clarin.com/literatura/ricardo-piglia-martin-kohan-entrevista-revolucion_0_r1smpLriP7g.html

Kohan, N. (2000). *De Ingenieros al Che. Ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Perfil de un revolucionario. Angel Bengochea a nueve años de su muerte (1973, agosto 2). *Militancia peronista para la liberación*, (8). Recuperado el 2 de octubre, 2016, de http://www.cedema.org/ver.php?id=1503

5. Hiber Conteris defiende una postura similar en "En torno a Mario Benedetti: Stephen Gregory e Hiber Conteris".

Piglia, R. (2013). *El camino de Ida.* Barcelona: Anagrama.

Ponza, P. (2015). Intelectuales, política y cultura en los sesenta-setenta: Apuntes sobre la noción de campo y una polémica sin horizones. *A Contracorriente*, *13*, (1), 288-303.

Tagliaferro, E. (1999, diciembre 24). Los prisioneros del ataque a Monte Chingolo. A 24 años del intento de copamiento del ERP se revela que hubo sobrevivientes. *Página 12*. Recuperado el 2 de octubre, 2016, de https://www.pagina12.com.ar/1999/99-12/99-12-26/pag13.htm

Terán, O. (2013). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Tur, F. (1999). Jáuregui treinta años después. *Página/12*. Recuperado el 2 de octubre, 2016, de https://www.pagina12.com.ar/1999/99-07/99-07-02/contrata.htm

Vezzetti, H. (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Estudios Sobre el Lenguaje

Columnas

Literatura Lunfardesca: la Necesidad de Recuperarla e Integrarla a la Enseñanza

Oscar Conde[*]

Voy a tratar esta vez la cuestión de la literatura lunfardesca —un género marginalizado en la Argentina en relación con todo canon posible— y la urgencia de trabajar para la restauración, el estudio y la anotación de los numerosos textos que la integran a fin de que sean publicados (muchos, por primera vez en formato de libro), y posteriormente pueda contarse con este material tan rico desde los puntos de vista lingüístico, etnográfico, histórico, sociológico y, naturalmente, literario.

En los primeros pasos del tango-canción, en la mayoría de las letras aparecía el lunfardo que, pese a su utilización en diversos géneros literarios, se ha configurado en el imaginario popular como un elemento distintivo de la poética del tango. Aun cuando muchas de ellas no contienen ni un solo lunfardismo, el lunfardo está asociado a las letras de tango como un elemento característico. Pero, cuando el lunfardo llegó al tango-canción, hacía al menos tres décadas que se multiplicaba en milongas anónimas y en versos de poetas arrabaleros desconocidos, así como también en canciones *non sanctas*, pero casi siempre con una función escatológica, sicalíptica o humorística, que era el uso habitual en el teatro de variedades y en el sainete. José Gobello y Luis Soler Cañas hicieron notar que Pascual Contursi "salvó al lunfardo del destino caricaturesco a que parecía haberlo condenado el sainete" (Gobello & Soler Cañas, 1961, p. 9). El uso mesurado del lunfardo en las letras de Contursi —entre cuatro y ocho lunfardismos en cada texto— revela la voluntad de hacer valer su lenguaje y, al mismo tiempo, de estar en sintonía con el habla de su público. Sin desdeñar del todo los modelos modernistas, la letra de tango tomó posición frente a la poesía canónica de los años veinte. Negando

[*] Doctor en Letras por la Universidad del Salvador. Profesor titular regular del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Lanús, profesor asociado regular del Departamento de Humanidades de la Universidad Pedagógica Nacional y profesor titular de la materia Lunfardo en la Licenciatura en Folklore de la Universidad Nacional de las Artes. Miembro de número de la Academia Porteña del Lunfardo y de la Academia Nacional del Tango. Correos electrónicos: oconde@unla.edu.ar y oscar.conde@unipe.edu.ar.

Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 149-155.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

el lenguaje culto y dándole curso y legitimidad al lunfardo, el tango se definió y se afirmó a sí mismo, convirtiéndose a la vez en el medio más adecuado para que el lenguaje lunfardesco creciera en sus posibilidades expresivas y fundamentalmente se expandiera. Juntos, tango y lunfardo —hijos los dos de la inmigración— ganaron para sí el favor popular afianzándose el uno al otro.

Tal vez pueda resultar sorprendente referirnos a la recuperación de textos lunfardescos, dado que no se trata de códices griegos o latinos que haya que desenterrar o andar buscándolos por monasterios perdidos en pueblitos de Europa o el norte de África. Son textos que tienen a lo sumo 130, 120, 100 o menos años de antigüedad. Sin embargo, varios de ellos son desconocidos, cuando no ignorados. ¿Por qué sería importante recuperarlos? Por varias razones: en principio, porque esa recuperación patrimonial presupone un enriquecimiento del campo de la literatura argentina, y eventualmente un reordenamiento de ese campo, por lo menos para los últimos años del siglo XIX y el primer tercio del XX. El rescate de todos estos textos no debe pensarse solo en términos arqueológicos, sino de modo primordial en función de su integración a los programas de enseñanza de los futuros profesores de Lengua y Literatura. En segundo lugar, porque en un país en el cual el ejercicio de la memoria no ha sido una de nuestras mayores virtudes y el cuidado de nuestras publicaciones —diarios, revistas, folletos, libros— por parte de los repositorios públicos ha resultado hasta ahora bastante ineficaz o, por lo menos, insuficiente, resulta perentorio realizar esta recuperación patrimonial antes de que las fuentes desaparezcan o se pierdan.

Una prueba de lo que digo podría ser la recientemente exhumada novela del guardiacárcel Luis C. Villamayor titulada *La muerte del Pibe Oscar*, que se probó primero en el circuito del folletín —con sus primeros cinco capítulos aparecidos en la revista *Sherlock Holmes*, en 1913, hasta que esta dejó de salir— y luego fue publicada completa en 1926 en una edición modesta, cuya tirada, casi completa, se perdió en un infortunado incendio en la propia imprenta, antes de distribuirse. *La muerte del Pibe Oscar* es una novela vertiginosa que bien puede leerse en correlato con *El juguete rabioso* de Arlt, también de 1926, y que narra la vida —más que la muerte— de un *lunfa* llamado Oscar Gache a través de la primera década del siglo XX en Buenos Aires. Una vida signada por el hurto de dos quesos de un almacén, que a los 11 años lo condujo al Correccional de Menores por seis meses. Los cuales, por "mala conducta", se extendieron —con un infierno de maltratos, vejaciones y abandono— a 8 años, cuando el Pibe Oscar salió de allí transformado en un delincuente perfecto. A partir de entonces, se cuenta cómo este temible joven accede al liderazgo y al respeto de sus colegas. Hay persecuciones por terrazas y techos, romance, secuencias de robos, fugas carcelarias, asesinatos, y hasta un duelo a cuchillo en medio de una rutina de tango en una romería de Villa Santa Rita. El escenario de sus aventuras se va desplazando desde el centro hasta el Mercado de

Abasto, desde la Boca hasta el actual Parque Ameghino, desde el Paseo de Julio hasta el mítico Barrio de las Ranas, adyacente al Depósito de Basuras (conocido por entonces como "La Quema"), donde el Pibe se esconde de la Policía. Villamayor construye a su protagonista, devenido delincuente por no quedarle otra —como les sucede a Fierro y a los "gauchos malos" de Gutiérrez—, en estrecha relación con el imaginario social porteño acerca de la delincuencia, que no excluía del todo una construcción literaria en cierto sentido melodramática y a la vez robinhoodesca. Sin embargo, los lunfardólogos que lo estudiaron antes que yo (Luis Soler Cañas y José Gobello) sospechaban que Oscar Gache existió en la realidad.

En tren de exhumar textos olvidados, hace poco tiempo me topé, en el número 3 de *El gaucho Relámpago. Revista criolla humorística, jocosa, literaria y de informaciones generales*, publicado en agosto de 1911 en Buenos Aires, con un poema a la memoria de Oscar Gache titulado "Descansa en paz". En su primera estrofa puede leerse:

> Muerto, tú el fiel compañero,
> del desdichado, tú has sido
> protector del desvalido,
> siempre leal y sincero;
> te quedabas sin dinero
> por proteger los demás,
> pero la Parca tenaz
> te arrebató en un segundo,
> llevándote de este mundo.
> Oscar Gache, duerme en paz. (Gago, 1911, s. p.).

Debe entenderse que este poema se refiere al Pibe Oscar de carne y hueso, y no al personaje de la novela, cuyo primer capítulo se difundiría recién en formato folletinesco en marzo de 1913. A mi juicio es una prueba contundente de la existencia histórica de este personaje, narrado en el "hondo bajo fondo" del 900, en un texto donde, además de previsibles crímenes y escenas carcelarias, hay espacio también para la nobleza, el amor, la compasión y la valentía.

Otro texto lunfardesco híbrido y curioso, y absolutamente desconocido todavía, es el "Novísimo diccionario lunfardo", publicado a diario en la página policial de *Crítica* entre septiembre de 1913 y enero de 1915, aunque nunca recogido en libro, cuyo autor fue —bajo el seudónimo de Rubén Fastrás— José Antonio Saldías. Hijo del historiador Adolfo Saldías, José Antonio nació en 1891 y falleció en 1946. Fue periodista, particularmente en su juventud, y sobre todo un prolífico narrador y dramaturgo, que al final de su vida ejercía la dirección del Instituto Nacional de Estudios del Teatro. Es decir que su labor lexicográfica, realizada cuando tenía apenas 22 años, no ha sido

considerada demasiado seriamente hasta ahora. No obstante, en sus memorias, cuando Saldías se refiere a su tarea a cargo de la página policial de *Crítica*, cuenta que el director del naciente diario, "Botana […] me dio sus instrucciones. La página debía contener una composición en verso, una escena callejera a la manera de las de Félix Lima, y una gran nota, que resultó después el Diccionario Lunfardo propuesto por mí" (Saldías, 1968, pp. 133-134).

¿En qué medida este trabajo responde a las características del tipo textual diccionario? Desde lo formal, es un listado de palabras ordenadas alfabéticamente seguidas de definiciones. Pero la lectura de algunas entregas del "Novísimo" basta para percibir los corrimientos, esto es, la marginalización consciente buscada por el autor respecto del posible paradigma: el único diccionario lunfardo que existía hasta ese momento, publicado por Antonio Dellepiane en 1894. El texto rompe una regla básica de cualquier lexicón argótico: dentro de las propias definiciones se usan lunfardismos. Pero además resulta muy habitual la utilización de subjetivemas y modalizadores. Por más que, en su tono general, el "Novísimo" presenta un registro informal con huellas de oralidad en el que priman lo coloquial y lo humorístico, el texto permite un acceso a muchas costumbres de la época y formas de ver y entender la vida, a la naturalización de la explotación y la violencia ejercidas contra la mujer, a la consideración negativa del inmigrante —con cuotas importantes de racismo, de xenofobia y especialmente de antisemitismo—, a los modos de relacionarse y de actuar entre malvivientes, mendigos, marginales y, en general, de las clases populares de Buenos Aires y sus suburbios. En suma, sin dejar de ser del todo un diccionario, y uno valioso —dado que contiene voces y expresiones propias de la época no recogidas por otros lexicones posteriores—, el texto puede leerse entrega a entrega como un fresco extraordinario acerca de los bajos fondos porteños y una caprichosa pero variada galería de sus personajes.

Así, entre sus lemas, pueden hallarse denominaciones de ciertas prácticas cuchilleras, como por ejemplo:

> **caligrafía.** — f. (fig.) Golpe de faca que consiste en escribir una letra cualquiera con la filosa en el escracho del bacán contendiente o de la mina mistonga. Ha habido cuchillero que firmaba con rúbrica y todo (s.a. [Fastrás, R.], 7 de octubre de 1913, p. 5).

Sorprende también el uso de algún vocablo que los hablantes consideran de creación más o menos reciente:

> **gato.** — m. Bacán bastante insignificante, reo a quien le da la chifladura por hacerse el *literato y e*l farabutti. Idiota que las labura de bohemio y eximio, aunque no valga ni medio. Por lo general el *gato es* un reo envenenado que la

> protesta siempre y que se cree perseguido. Lo natural es que como no vale ni medio en ninguna parte tenga colada. "Se me ha piantado la rea / y si viera con qué gato" (Clásicos. Del Barretero. L. C.) (s.a. [Fastrás, R.], 16 de diciembre de 1913, p. 5)

La voz *gato* se usaba aproximadamente con el mismo sentido que hoy, para referirse a una persona de poco o ningún valor, y la cita —hecha de memoria, aparentemente, porque en lugar de "mina" Saldías escribe "rea"— corresponde a un poema de ocho décimas titulado "Día de bronca", que Evaristo Carriego, con el seudónimo de El Barretero, había publicado en la revista *L.C.* el 26 de septiembre de 1912, un par de semanas antes de morir.

El sustantivo común *jacobo* es, por su parte, un compendio de los lugares comunes en contra de los judíos y, en particular, en torno a su relación con la usura:

> jacobo. — [m.] El primer judío que vino al país se llamaba así. Desde entonces empezó la jetta del lunfardo. El ruso, se casó, caloteó, hizo laburar a la esposa, vendió a la hija, le tiró el carrito a las dos e hizo menega, mucha menega. Entonces puso una casa de compra-venta y un anexo de usura. En "la nigocios" compraba a cinco lo que valía cien, teniendo en cuenta que el que corría a vender estaba ahorcado. Vendía a cincuenta lo que valía cinco y seguía tirándole a la mujer y a la hija. La menega la empacaba. Prestaba quinientos haciéndose firmar por mil en un cortísimo plazo. Y así seguía empacando la menega. Un día se murió Jacobo. Su viuda estaba rica. Pero como ya lo tenía en el cuerpo, puso una casa "non sancta" y se casó con otro tipo y tuvieron hijos y estos hijos le[s] tiraron el carrito a las hermanas, y de toda esta monstruosa unión, chanchullo y canallada, han salido todos los rusos, Jacobos, judíos, Salomones, que la pululan en este Buenos Aires, donde tantas víctimas hacen que no pueden gritarla porque están ahorcados. Con la soga al cuello (s.a. [Fastrás, R.], 6 de enero de 1914, p. 5).

También hay lemas referidos a diferentes personajes. Aporto dos ejemplos de ello, las entradas *Juana (la Blandita)* y *Jorito (el lungo)*:

> Juana (la Blandita). — Jala papa dueña de una casa de pensión reservada; hija del catorce veces seguidas famoso manco Ludueña, el que se está comiendo una iglesiada en Husuaia [*sic*] de 19 años *y por* una macanita que casi no valdría la pena ocuparse de ella. Resulta que una noche de Carnaval andando medio trúa, se le durmió con 22 puñaladas en la boca del estómago a un botón que, unos días antes, lo había pasao por desacato a mano armada. No ven ustedes? Una venganza que no ofende su dinidá de choma respetado. (s.a. [Fastrás, R.], 15 de enero de 1914, p. 5).

> Jorito (El lungo). — [m.] Campana de triste memoria. Murió en la cárcel correccional de Montevideo, a la temprana edad de 14 años. Patada y trompada que se perdían en un entrevero de reos y otros caballeros, se las ligaba el Torito [*sic*, por *Jorito*], que Dios lo tenga en santa paz. Era una gran cosa este turrón. La mama de El lungo, fue cocinera de don Benito y hacía vida marital con el zurdo Bermúdez, un simpático muchacho de 27 años con el cuerpo tatuado a puñaladas. Bermúdez, —por qué no batirlo— tenía un corazoncito de madre. Una madrugada, volviendo de un baile efectuado en Lanús, completamente hecho, mató de dos tiros a un vendedor de pescados. Al día siguiente, entre lágrimas y suspiros declaró que lo había hecho sin querer "por probar qué tal andaba de puntería": Muchachos como Bermúdez van quedando pocos. Qué lástima (s.a. [Fastrás, R.], 12 de enero de 1914, p. 5).

Creo que podemos tomar estas citas de lemas del "Novísimo" como ejemplos del estilo compositivo del texto, pero también de su contenido, de la cosmovisión que lo inspiraba y de su valor etnográfico y literario.

¿Qué sigue faltando recuperar de la literatura lunfardesca? Mucho. Ejemplifico. Felipe Fernández, Yacaré, fue autor del primer libro de poesía lunfardesca, editado hace exactamente cien años, *Versos rantifusos*. Es una selección de los poemas que su autor publicaba en el diario *Última Hora*. Si se relevara ese material, se encontrarían muchos más poemas de Yacaré. Otro ejemplo: Last Reason (pseudónimo del cronista de *turf* Máximo Sáenz) publicó una selección de sus columnas de *turf* en 1925 bajo el título *A rienda suelta*. Sáenz siguió escribiendo en *El Mundo*, *Crítica* y *La Nación* al menos veinte años más, y tiene que haber mucho material valioso por recoger en hemerotecas. Un tercer caso: Enrique González Tuñón publicó en 1926 su libro *Tangos*, constituido por glosas de tangos de moda. Estos relatos se publicaban semanalmente en el diario *Crítica*, y Tuñón siguió cumpliendo tal labor en los años subsiguientes. Cuarto caso: Arturo Marini, con el seudónimo de Iván Diez, publicaba poemas lunfardos en *Última Hora* desde algunos años antes de 1930. Aproximadamente por entonces seleccionó unas ochenta composiciones y editó *Sangre de suburbio*, pero sus poemas no recogidos en libro son muchos más.

Podría seguir con la obra de Félix Lima, la de Juan Francisco Palermo, la de Silverio Manco, la de José González Castillo, notable poeta y dramaturgo, o referirme a los textos de Juan Mondiola (seudónimo de Miguel Ángel Bavio Esquiú). De casi todos estos autores hay obra publicada en libro, pero podrían hallarse muchísimos más textos (que cuadruplicarían cada corpus individual) si se buscara bien en diarios y revistas de su tiempo, siempre y cuando ese material se hallare a nuestra disposición en la Biblioteca Nacional o algún otro repositorio de importancia.

¿Por qué pienso que es necesario integrar esta literatura a los programas de ense-

ñanza? Podrá encontrarse en ella algunos vocablos o locuciones que ya no se usan o el reflejo de costumbres que han quedado en el olvido, pero en esa literatura, pensada mayormente para el consumo cotidiano o semanal, y para el lector de a pie, estamos reflejados en nuestra esencia con nuestros defectos y virtudes.

Referencias Bibliográficas

Gago, V. (1911, agosto). Descansa en paz. A la memoria de Oscar Gache. *El gaucho Relámpago. Revista criolla humorística, jocosa, literaria y de informaciones generales*, *I* (3), s.p.

Gobello, J. (1964). La paternidad del Novísimo Diccionario Lunfardo. Comunicación académica N.º 9. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo. Recuperado el 25 de septiembre de 2017 de http://www.lunfardo.org.ar/wp-content/uploads/2015/07/COMUNICACIO%CC%81N-ACADE%CC%81MICA-N%C2%BA-9.pdf

s.a. [Fastrás, R.] (1913, octubre 13). Novísimo Diccionario Lunfardo. *Crítica*, 5.

s.a. [Fastrás, R.] (1913, diciembre 16). Novísimo Diccionario Lunfardo. *Crítica*, 5.

s.a. [Fastrás, R.] (1914, enero 6). Novísimo Diccionario Lunfardo. *Crítica*, 5.

s.a. [Fastrás, R.] (1914, enero 12). Novísimo Diccionario Lunfardo. *Crítica*, 5.

s.a. [Fastrás, R.] (1914, enero 15). Novísimo Diccionario Lunfardo. *Crítica*, 5.

Soler Cañas, L. (1963). Identificación de Rubén Fastrás. Comunicación académica N.º 8. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo. Recuperado el 25 de septiembre de 2017 de http://www.lunfardo.org.ar/wp-content/uploads/2015/07/COMUNICACIO%CC%81N-ACADE%CC%81MICA-N%C2%BA-8.pdf

Saldías, J. A. (1968). *La inolvidable bohemia porteña*. Buenos Aires: Freeland.

Villamayor, L. C. (1926/2015). *La muerte del Pibe Oscar (célebre escruchante)*. Estudio preliminar, notas y apéndices de Conde, O. Buenos Aires: Unipe Editorial Universitaria.

La Escritura del Español: una Breve Historia

Julián Martínez Vázquez*

La ortografía es una disciplina que busca fijar y hacer conocer las normas de una escritura correcta, con la idea de que el empleo de un código común facilitará el éxito de la comunicación escrita entre los usuarios de una lengua determinada en un momento dado. Con ese fin, en el ámbito hispanohablante, se ha publicado en 2010 la *Ortografía de la lengua española* (en adelante, *OLE*), redactada por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española. A partir de la lectura de esa obra y sus postulados, el presente texto busca presentar los elementos de representación gráfica del español actual y, a la vez, hacer un breve resumen de su historia.

Antes de empezar, hay que tener en cuenta que las convenciones que reglan la escritura, si bien mantienen una estrecha relación con los sistemas de la lengua oral, poseen autonomía. Es cierto que la escritura surgió tardíamente en la historia de la humanidad, y que buscó en su origen (y busca aún, parcialmente) dar una representación gráfica y visual a la lengua hablada; es cierto, también, que los dos sistemas (oralidad y escritura) son interdependientes en cuanto a que construyen sus mensajes a partir de un mismo sistema lingüístico. Pero, más allá de lo mucho que comparten, cuentan con ciertas características, finalidades y recursos propios:

- la escritura no puede reflejar la intensidad del sonido ni la velocidad del habla; la escritura no puede reflejar los silencios ni las inflexiones en la voz que expresan diversos sentimientos o actitudes del hablante: ironía, emoción, alegría, enojo, etc.;
- la lengua hablada no cuenta con un recurso correspondiente al espacio en blanco de la escritura, que permite graficar la separación de palabras, enunciados o párrafos;
- la lengua hablada no cuenta con un recurso que se corresponda con el empleo de letras mayúsculas o minúsculas.

* Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y diplomado en Filología Griega por la Universidad Complutense de Madrid. Se desempeña en la USAL como contenidista y orientador en Lengua Española, materia perteneciente a la Especialización en la Enseñanza de Español como Lengua Extranjera. Correo electrónico: julian.martinez@usal.edu.ar.
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 156-162.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

Otra cuestión que, aunque parece obvia, no debe dejar de manifestarse es que se escribe para la lectura, actividad sobre todo silenciosa a partir de medios (libros, revistas, blogs, chats) que muestran convenciones ortográficas y tipográficas específicas. Además, la mayor parte de lo que se escribe en la actualidad no intenta transcribir un ejemplo de lengua hablada: de un silencio se pasa a otro, al de la lectura.

Elementos de Nuestra Ortografía

Los elementos de representación gráfica con los que cuenta la lengua española son los siguientes:

- un sistema de escritura alfabético que consta de veintisiete letras, con la posibilidad de ser escritas en mayúscula y en minúscula.
- tres tipos de signos ortográficos:
  - signos diacríticos: diéresis y acento
  - signos de puntuación, que pueden ser simples: punto, coma, punto y coma, dos puntos, puntos suspensivos; o dobles: paréntesis, rayas, corchetes, de interrogación, de exclamación
  - signos auxiliares: guion, llaves, etc.

Además, debemos considerar también como recursos gráficos (sin correlato en la oralidad):

- el empleo del espacio en blanco
- el empleo de formas abreviadas y símbolos
  - abreviaturas: *Bs. As.* (Buenos Aires), *EE. UU.* (Estados Unidos);
  - siglas: *ONU* (Organización de Naciones Unidas);
  - símbolos: *km* (kilómetro), *kg* (kilogramo), @ (arroba); entre ellos, las cifras numéricas:*1* (uno), *5000* (cinco mil);
- el empleo de distintas clases de letra según la función (normal, negrita, cursiva, etc.)
- cierta disposición del mensaje escrito, dado que (con algún correlato en la oralidad, que es lineal en el tiempo) la escritura en español se despliega de manera lineal en el espacio, comúnmente de izquierda a derecha, en renglones ordenados de arriba hacia abajo.

El Alfabeto

Como dijimos, contamos con 27 letras que constituyen el alfabeto del español. ¿Cuál es el origen de nuestro alfabeto?

Debemos remontarnos al segundo milenio antes de Cristo y dirigirnos al Oriente Próximo para encontrar un alfabeto semítico que será el origen de todos los sistemas de escritura alfabéticos que existen. Ese alfabeto no contaba, todavía, con signos que representasen los sonidos de las vocales.

Los fenicios, que a lo largo del primer milenio antes de Cristo extendieron sus asentamientos y relaciones comerciales por todo el litoral mediterráneo, desarrollaron hacia 1600 a.C. un alfabeto de 24 signos.

De los fenicios, los griegos tomaron el alfabeto que sería la base de la escritura de su lengua, entre el siglo X y el siglo VIII a.C., pero se vieron en la necesidad de adaptarlo a sus propios sonidos y, a la vez, de ampliarlo para poder representar también los sonidos vocálicos.

Luego, el alfabeto griego comenzó a tener variantes según la región de uso. Los etruscos, especialmente, crearon una modificación del alfabeto griego que luego daría lugar al alfabeto latino. Y llegamos, por fin, del alfabeto latino a los alfabetos de las lenguas denominadas romances por su procedencia (de regiones que formaban parte de la Romania): entre ellas, el francés, el italiano, el rumano, el portugués, el catalán y, por supuesto, el español.

La Separación entre Palabras

Aunque en la escritura arcaica los griegos separaban las palabras mediante un punto a media altura, más adelante, en la época clásica, prefirieron escribir los textos como una secuencia continua de caracteres, sin separación de palabras ni oraciones ni párrafos.

Los romanos, que en un principio sí dejaban espacio entre palabras, hacia fines del siglo I d. C. comenzaron a imitar la forma de escribir de los griegos y también el latín pasó a escribirse de manera continua.

Siglos más tarde, separada ya Europa en una variedad de pueblos, la importancia del latín como lengua franca hizo que se extendiese esa forma de escritura. Hasta que en los siglos VI y VII d. C., monjes irlandeses y británicos (para quienes el latín era una lengua menos cercana) se vieron en la necesidad de volver a colocar los espacios en blanco entre palabras y unidades de sentido, de modo de favorecer la interpretación de los textos.

Poco a poco se sumaron a esta innovación algunos signos ortográficos de puntuación y la nueva modalidad de escritura comenzó a expandirse por el continente europeo. Hacia el siglo XII, el empleo de la separación entre palabras se había ya impuesto en los textos manuscritos, favorecida, seguramente, por el contacto con la escritura árabe, que siempre la practicó. La invención de la imprenta, a mediados del siglo XV, terminó de consagrar esta modalidad de representación.

Los Acentos

El latín, en la mayor parte de su historia, no representaba por escrito la acentuación. El antiguo español, al igual que el francés, el italiano, y otras lenguas derivadas del latín, tampoco. Pero con el advenimiento del humanismo y la invención de la imprenta, en toda Europa se produce una revisión de la cultura clásica grecorromana. Y es así que

de la escritura del griego (en particular, de las convenciones adoptadas por los griegos alejandrinos en el siglo III a. C.) se toman, a finales del siglo XV, sus tres tipos de acentos gráficos: el circunflejo (ˆ), el grave (`) y el agudo (´). Su uso en el español es discontinuo e inconsistente hasta el siglo XVII, con mayor uso del acento grave, menor del circunflejo y raro del agudo. Ese mismo siglo ve el surgimiento de los primeros tratados ortográficos, que, aunque no resultan definitorios, ya muestran una tendencia que alejará la escritura del español de la escritura del griego: si bien en el griego la mayoría de las palabras llevan acento gráfico, en español solamente se acentuarán aquellas palabras que puedan diferenciar significados según dónde se coloque el acento y otras poco comunes que provocarían dudas entre los hablantes.

Así, leemos en la primera edición de la *Ortografía* de la RAE, del año 1741:

> Si hubiessemos de usar de esta nota en todas las palabras , hariamos trabajosa la escritura , imponiendonos una dura ley : por esto ha discurrido la academia fixar reglas de Orthografía que , excusando la multiplicidad de los acentos , se establezcan solo en las voces , que los necesiten (p. 246).

Esta idea de economía se impondrá en nuestra escritura, y explica la decisión, justamente, de emplear solo un signo de los tres mencionados; se optó, llamativamente, por el acento agudo, el menos usado en los primeros textos. A partir del siglo XVIII se generalizó el uso exclusivo del acento agudo en el español, como se ve en el *Diccionario de Autoridades* de 1726. La primera edición de la *Ortografía*, de 1741, es de importancia vital para su consagración:

> Nosotros , como solo acentuamos la pronunciación en una sylaba de la palabra , haciendo en ella fuerza con animar algo el pecho , y deteniendo con alguna pausa la voz , solo necesitamos (sin distincion de sylabas breves , ó largas) de una nota de acento , con la qual , puesta esta sobre la vocal , damos à entender , y conocemos que en ella hemos de acentuar , haciendo tiempo la pronunciacion con una imperceptible pausa : para esto se ha de usar de la virgulilla , que de la izquierda sube á la derecha , por ser la más fácil de escribir , ó formarse […] (p. 246).

Los Signos Ortográficos de Puntuación y la Escritura en Mayúscula o Minúscula

Hoy en día, la puntuación se basa sobre todo en la estructura sintáctico-semántica de los enunciados, como se ve en la siguiente definición:

> Los signos de puntuación son los signos ortográficos que organizan el discurso para facilitar su comprensión, poniendo de manifiesto las relaciones sintácticas

> y lógicas entre sus diversos constituyentes, evitando posibles ambigüedades y señalando el carácter especial de determinados fragmentos (citas, incisos, intervenciones de distintos interlocutores en un diálogo, etc. (*OLE*, p. 281).

El objetivo fundamental del empleo de los signos de puntuación es, entonces, que el texto escrito resulte lo más eficaz posible a la hora de transmitir un mensaje. Con ese fin, la *OLE* habla de tres funciones de los signos de puntuación:

- indicar los límites de las unidades lingüísticas,
- indicar la modalidad de los enunciados,
- indicar la omisión de una parte del enunciado.

Indicar los límites de las unidades lingüísticas es la función principal del punto, que separa oraciones o párrafos; de la coma, que separa incisos o sirve para coordinar núcleos; del punto y coma, que, en frases extensas, sirve para no emplear siempre comas, entre otros usos; de los dos puntos, que ponen el foco sobre una parte de la información.

Los paréntesis, las comillas y las rayas también enmarcan claramente una frase, pero con el objetivo de presentarla en otro plano respecto de la voz principal: como inciso, como comentario, como cita de la voz de otro hablante o como información de la que el hablante quiere distanciarse. Podemos hablar de un discurso que interrumpe otro momentáneamente.

También indican límites los signos interrogativos y los signos exclamativos, porque enmarcan el contenido desde el signo de apertura hasta el signo de cierre; sin embargo, por su nombre nos damos cuenta de que su principal función es la expresar la modalidad del hablante —su intención— al emplearlos: preguntar y exclamar, respectivamente (mientras que su ausencia, comúnmente, implicará modalidad aseverativa). Los puntos suspensivos, a su vez, pueden representar gráficamente las dudas del hablante sobre lo que acaba de decir: *Mañana Javier se levanta temprano a estudiar...*, otro ejemplo de modalidad.

Otra función de los puntos suspensivos es marcar la omisión de información: *Estoy tan cansada... / Hoy es un día...* También la coma suele emplearse con ese fin: *María estudia español; Javier, inglés.*

Como advertimos antes, existe el peligro de confundir escritura con mera transcripción de oralidad, y así asociar la utilización de comas, puntos, puntos y comas exclusivamente a la existencia de pausas en la oralidad. Sin embargo, la escucha atenta de cualquier conversación manifiesta ausencia de pausas donde en la escritura emplearíamos punto, coma, etc.; presencia de pausas que tienen que ver con factores propios, exclusivos de la organización del habla, que la lengua escrita no intentará transmitir.

De todos modos, la idea del fenómeno de la escritura como procedimiento de

transcripción del discurso oral se impuso durante siglos. Aristóteles, en *Sobre la interpretación*, afirma que "lo que hay en el sonido son símbolos de las afecciones del alma, y [lo que hay] en la escritura, símbolos de lo que hay en el sonido" (párr. 1). Es decir que la escritura es símbolo del sonido, que a su vez es símbolo de las cosas. Esta concepción ha sido decisiva a la hora de fijar las convenciones de la escritura, desde la antigüedad clásica hasta la actualidad, y entre esas convenciones se encuentra el sistema de puntuación.

¿Cómo se pasa de una percepción de la escritura como sistema dependiente de la oralidad a la escritura como sistema independiente de ella?

Los comentaristas de textos alejandrinos del siglo III a. C. ya empleaban un sistema de puntuación de tres marcas: el punto alto (˙), el punto medio (·) y el punto bajo (.); sistema propuesto por Aristófanes de Bizancio para facilitar la lectura de los manuscritos de su época, de escritura continua (sin espacio en blanco entre palabras). Tales signos de puntuación servían en un principio para reflejar en los textos (primero en verso, luego en prosa) determinada entonación: una entonación larga, otra media y otra baja, respectivamente.

El empleo de los signos de puntuación propuestos por Aristófanes no tuvo mucho éxito entre los latinos, que enseguida volvieron a la escritura continua con letras exclusivamente mayúsculas. Se reconocía y aceptaba la dificultad de una primera lectura; antes de leer en voz alta cualquier manuscrito, había que estudiarlo para reconocer sus unidades.

Más tarde, con la expansión del cristianismo en Europa, reapareció el interés por los signos de puntuación. En el siglo VII, un eclesiástico sevillano, Isidoro de Sevilla, retomó el sistema de tres puntos de Aristófanes de Bizancio, pero les dio un nuevo valor: el punto alto sería una pausa extensa; el medio, una pausa intermedia; y el bajo, una pausa breve análoga a nuestra actual coma. Además, esas duraciones estarían relacionadas con el fin de una parte de una frase o de la frase misma, con lo que se relaciona, por primera vez, la puntuación a la sintaxis más que a lo prosódico.

En el siglo VIII, durante el imperio de Carlomagno, se impulsó fuertemente la escritura en un tipo de letras minúsculas denominado minúscula carolingia, empleo que favoreció la creación de nuevos signos (por ejemplo, del signo de pregunta de cierre, que en un principio marcaba el final tanto de enunciados interrogativos como exclamativos).

Posteriormente, la difusión de esta convención de escritura por todo el territorio europeo llevó al abandono del sistema de puntos a tres alturas: ya en el siglo XII, el valor del punto se conocía menos a partir de su altura en el renglón que de la escritura que le seguía. Así, solo sobrevivió el punto bajo, que pasó a interpretarse como pausa fuerte (final de frase) ante mayúscula; como pausa breve (con el valor de la coma actual) ante minúscula.

Como vimos antes, se atribuye a monjes irlandeses o escoceses, cuya lengua madre estaba lejos de servir de ayuda en la interpretación del latín, la innovación del espacio en blanco entre palabras.

El *punctus versus*, la versión medieval del actual punto y coma, fue propuesto por los humanistas italianos. De un signo inverso al anterior (el *punctus elevatus*) surgieron los dos puntos que empleamos hoy. También tienen mérito los humanistas italianos en la creación del signo exclamativo de cierre.

A fines del siglo XII, el escritor italiano Boncompagno de Signa propuso un nuevo sistema de puntuación con la idea de reemplazar el sistema anterior, derivado de Aristófanes. Constaba solamente de una barra (/) que indicaba pausa y de un guion (-) que señalaba fin de frase.

Con la invención de la imprenta, en el siglo XV, se dio la consagración de los signos de puntuación preferidos: la barra de Boncompagno de Signa fue denominada *coma* y tomó la forma de ese signo actual; el punto bajo de Aristófanes de Bizancio triunfó como representación del punto final de frase; otras formas medievales que mencionamos, más o menos estilizadas, se estandarizaron como nuestros signos de pregunta, exclamación, punto y coma, dos puntos.

¿Ya está completo y perfecto el sistema de elementos de representación gráfica del español? La atención está puesta, actualmente, sobre la escritura que se desarrolla en nuevos soportes: teléfonos celulares, computadoras y otros dispositivos (pensemos, por ejemplo, en cómo el símbolo @, de no figurar, ha ganado presencia en los nuevos teclados). La ortografía pretende constituirse como un "pilar fundamental de unidad" de la lengua española (como leemos en *OLE*, p. XL), a partir de la idea de que las reglas para la correcta escritura son compartidas por las diversas variedades del español, más allá de las conocidas diferencias de vocabulario, pronunciación, entre otros aspectos. El desafío, entonces, continúa vigente.

Referencias Bibliográficas

Aristóteles (1988). Sobre la interpretación. En *Tratados de lógica. Organon* (tomo II, p. 35). Madrid: Gredos.

Real Academia Española (1741). *Orthographía española*. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española. Recuperado 10 septiembre, 2017, de http://www.rae.es/sites/default/files/Ortografia_RAE_1741_reducida.pdf

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2010). *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa.

Artículo

El Rasgo Opositivo del Lenguaje: Revelación de la Máscara Palabras que Enmascaran y Revelan

Ana María Bellusci*

Resumen: El presente trabajo surge de la lectura de *Cecil* (1972) y *La casa* (1954), del escritor argentino Manuel Mujica Lainez, textos que plantean, fundamentalmente, el tema de la máscara y de la identidad. Se ha observado, en primer lugar, que el lenguaje es el instrumento que, como delicado y preciso estilete, traspasa la máscara-coraza de los personajes para mostrar la realidad. También, que la recurrencia temática revela recurrencia de elementos lingüísticos: el escritor vuelve a ellos, al contenido y a la forma, y los hace "visibles". El autor se apropia de esos recursos formales de la lengua y por ellos enuncia en el discurso la visión del mundo que presenta. Esto ha permitido plantear que el lenguaje es el revelador de la máscara, ya que manifiesta su rasgo opositivo: es enmascarador y, al mismo tiempo, revelador. El análisis de las distintas clases de palabras será objeto de estudio detenido, pues es en ellas donde se observa con mayor fuerza la expresión de la máscara.
Palabras Clave: Oposición; Identidad; Máscara; Lenguaje Enmascarador y Revelador.

Abstract: *The present research stems from the reading of* Cecil *(1972) and* La casa *(1954), by Manuel Mujica Lainez, in which the Argentine writer focuses mainly on the topics of mask and identity. In the first place, it has been observed that language, delicate and precise as a stylet, is the tool that goes through the mask–shield worn by the characters and reveals the reality. Likewise, it has been noticed that the thematic recurrence reveals also a recurrence of certain linguistic elements: the writer insists on them, going back to their content and form, making them visible. The author takes these formal resources of the language to express through them his own view of the world. This has led to consider language as the one who reveals the mask, embodying two opposite features: it is the one who masks and the one who reveals at the same time. The analysis of the different classes of words will be the subject*

* Doctora en Letras por la Universidad del Salvador y profesora de Gramática Española en la Licenciatura en Letras de la misma institución. Correo electrónico: bellusci.ana@usal.edu.ar
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 165-180.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

of a deep study, since it is there where the expression of this mask is most strongly discovered.
Keywords: *Opposition; Identity; Mask; Masking and Revealing Language.*

Introducción

El análisis de las novelas citadas, especialmente el tratamiento de los temas, de los personajes, del tiempo y del espacio encuentra en el enfoque y consideración gramatical un cauce propio y natural, pues manifiesta que lo ficcional y su expresión constituyen un todo significativo. La perspectiva gramatical (aspectos sintácticos, morfológicos, semánticos y lexicológicos) permite descubrir, deducir, analizar, relacionar, aplicar y, finalmente, formular conclusiones sobre el habla del personaje-máscara, en *Cecil*, y las variantes expresivas enmascaradoras propias de los grupos sociales enfrentados en *La casa.*

La elección de las dos novelas de Manuel Mujica Lainez persigue, además, otros dos objetivos. El primero busca valorizar la figura del autor, para quien la búsqueda de la belleza, la importancia del pasado histórico, la aspiración a la inmortalidad, la fina ironía, la realidad traspasada por la imaginación y la fantasía, constituyen temas constantes que, sustentados por su espíritu de investigador, fructifican en una excepcional producción literaria. La mayoría de los textos que sobre este autor se han escrito tratan sobre estos temas, y la bibliografía consultada se centra especialmente en ellos.

Con el segundo objetivo, se pretende acercar a las aulas lo investigado en este trabajo. Se busca que los conocimientos lingüísticos generen en el estudiante "el asombro y el descubrimiento revelador" que lo conduzcan por el camino de la intriga placentera y que le permitan habituarse a descifrar lo que dicen las palabras y las estructuras gramaticales que las sustentan. Y que ese hábito lo lleve al conocimiento profundo de la lengua y de su organización, de la arquitectura oracional y textual, de todo aquello que le permita conocer el sistema y, de esta manera, reconocer su universo lingüístico, mejorarlo y proyectarlo en nuevas situaciones comunicativas. Sin duda, es uno de los desafíos más importantes que el docente enfrenta, pues se pretende que el alumno no solo analice el texto, sino también que se involucre en el proceso recreador que cada lectura le ofrece, proceso que lo lleve a una comprensión más rica, profunda y superadora de su realidad, pues las novelas tratadas enriquecen su acervo cultural.

De las concepciones que distintos autores dan sobre texto, se ha seleccionado la de Roland Barthes, pues concentra lo relativo a ese concepto y a los recursos enmascaradores: "El texto me elige mediante toda una disposición de pantallas invisibles, de seleccionadas sutilezas: el vocabulario, las referencias, la legibilidad, etc.; y perdido en medio del texto (no por *detrás* como un *deus ex-machina*) está siempre el otro, el autor" (2004, p. 46).

El punto de partida para alcanzar el objetivo de este trabajo es el análisis morfo-

sintáctico y léxico-semántico del habla del protagonista Cecil y de los habitantes de la casa patricia de calle Florida. Es importante señalar que, en las dos obras, el concepto de oposición es recurrente y fundamental.

¿Qué palabras usan Cecil y la Casa? ¿Cómo y mediante qué combinaciones y estructuras se manifiestan? ¿Qué visión de ellos y de sus mundos reflejan? ¿Cómo transmiten sus vivencias, sus sentimientos, los valores y antivalores que los caracterizan? ¿Por qué seleccionan y privilegian determinadas clases de palabras? ¿Para qué lo hacen? ¿Qué puentes tienden mediante ellas con sus lectores, con los otros?

En definitiva, qué importancia tiene el lenguaje y cómo actúa en ese acto de comunicación. Sobre este tema, Alan Cruse afirma:

> La mayoría de los sistemas de signos tienen un limitado rango expresivo. Pensemos, por ejemplo, en los símbolos de la Matemática o las convenciones de la cartografía. El lenguaje es el único en ser capaz de expresar cualquier cosa que sea concebible. Este extraordinario poder expresivo depende fuertemente de ciertas propiedades cruciales de sus signos constitutivos, notablemente su arbitrariedad [arbitrariness] y su discreción [discreteness] (1990, pp. 139-173).

El narrador, en función de lo que quiere transmitir y del efecto que quiere obtener, elige sus palabras, sus formas, sus estructuras. El lenguaje es su instrumento, le sirve para comunicarse con los demás y, de esta manera, expresa su carácter social y, analizando las distintas expresiones, se conocen aspectos de su personalidad o la de otros.

También es oportuna la consideración que Francisco Leocata expresa sobre este asunto:

> El hablar constituye, además de otros aspectos, un dinamismo de la conciencia humana hacia lo otro y hacia el otro, hacia objetividades donadoras de sentido, hacia un mundo y una realidad que lo trasciende. Creemos, pues, que el camino más oportuno es el de intentar ver la vida humana a la luz del lenguaje, y el lenguaje como algo perteneciente a la vida humana. La pregunta por el lenguaje no puede separarse de la pregunta por el hombre (2003, p. 96).

Cuando los protagonistas de las dos novelas eligen monologar, lo hacen no solo porque no tienen interlocutores concretos sino, fundamentalmente, porque su propia naturaleza les impide hablar y dialogar. El análisis realizado desde los puntos de vista señalados anteriormente no deja de lado otras consideraciones fundamentales relacionadas con temas, personajes, recursos formales y retóricos que ya están presentes en las primeras obras de Manuel Mujica Lainez, y que constituirán los rasgos de su estilo, entendiéndose este concepto como una elección que el autor realiza, no solo desde lo

puramente gramatical —en su sentido más amplio—, sino también en todo lo relacionado con los temas representativos y caracterizadores.

Anticipos de Temas y Recursos

Algunos ejemplos muestran que, desde las primeras obras del escritor, temática y recursos que la expresan están presentes como un eje conductor transversal que atraviesa toda su narrativa. En "Los duques" se manifiestan la máscara y la frivolidad.

Dice el narrador: "La señora duquesa es maestra en donaires; licenciado en elegancias cortesanas, el señor duque. ¡Ay! ¡Y cuán acabadamente frívolos ambos!" (Mujica Lainez, 1978a, p. 41).

Ellos representan una "dorada pantomima". Y el adjetivo presente en este sintagma nominal, también aparece en el que constituye el título del último cuento de *Misteriosa Buenos Aires*, "El salón dorado" (1978, p. 629). Estos sintagmas reúnen dos núcleos muy importantes: "pantomima y salón", y ambos, el mismo complemento: "dorado". Si se tuviera que elegir un color caracterizador, este sería, sin duda, el más importante, pues concuerda con el espíritu de las mascaradas que se desarrollan en salones opulentos y versallescos.

En las dos construcciones aparecen sustantivos y un adjetivo de gran carga semántica, pues están relacionados con el esplendor, la máscara y el espacio aristocrático. En el último cuento mencionado, la protagonista se niega a reconocer su ruina, su soledad, el abandono, su decadencia actual y el advenimiento de nuevas clases sociales que "ocuparán" sus salones: es un anticipo concreto de temas fundamentales que, tres años más tarde, aparecerán en *La casa*. Más adelante, en "Crónica del bufón de Carlos Quinto", Manuel Mujica Lainez dice de la monarquía española del siglo XVII:

> Medalla de doble cara fue la monarquía española del siglo XVII. Dorada y bella en el anverso. Dorada con los últimos lingotes americanos, con el orifrés barroco de reinas y meninas […]. El reverso, de barro, de escoria y de sangre. […] Dijérase que se arrancaron la máscara que gastaban para las ceremonias y mostraron en los lienzos sombríos la faz verdadera, la faz trágica y desencajada, las llagas ocultas (1978a, p. 65).

Las referencias a objetos, mujeres, hombres, animales, espíritus, tiempo y espacio evidencian el tema de la oposición.

Las Mujeres

En *La casa* las mujeres son caracterizadas mediante una secuencia de sustantivos y adjetivos, algunos con rasgos positivos y otros que, aunque no son explícitamente negativos, sugieren una crítica: matronas, reina, mujer de harén, hembra, mayores, gor-

das, extravagantes, criollas, colosales; algunas son mundanas, indiferentes, inactivas, frívolas, ambiciosas; otras, vulgares, sensuales, prostitutas. Pero todas comparten un rasgo común: solo piensan en ellas:

> … se retrajo a medida que la gordura comenzó a remodelarla con ironía grotesca y a transformar su belleza criolla, lánguida, en un hermoso bulto cubierto de encajes… (1998, pp. 36 y 37).

> … un curioso aire de matrona de serrallo, de vieja favorita sedentaria corrompida por los postres demasiado dulces (1998, p. 39).

> … acentuábanse en su cuarto sus rasgos de mujer de harén, de devoradora tenaz de almíbares y merengues, asiáticamente gorda (1998, p. 39).

> Era, con el abanico de sándalo que en todas las estaciones esgrimía, una reina, mi reina, mi reina mofletuda, inflada y magnífica… (1998, p. 141).

> Un día, […] Clara aludía a sus triunfos en la sala del Teatro Colón, a las miradas embobadas de la cazuela, a los anteojos de nácar hacia ellos tendidos… (1998, p. 86).

En oposición, hay otras mujeres, las hembras sensuales, apetecibles, siempre relacionadas con el deseo sexual masculino, hecho que marca diferencias sociales:

> Mr. Littlemore respiró, aliviado, y tomó por amante a su cocinera. En ese punto discrepan las autoridades: de acuerdo con unas era una hembra hermosísima… (1994, p. 65).

La amante cocinera o el cocinero de la Casa, amante de Rosa: dos hombres, relacionados con hembras:

> … Rosa llamaba la atención como una real hembra de altos pechos, de breve cintura y de rasgados ojos voluptuosos que se abrían, soñolientos, en una piel de impecable pureza, sobre una boca mórbida y mojada, confiriéndole el prestigio propio de una mujer cabalmente hermosa y deseable (1998, p. 67).

> Cinco días después de haberse instalado en mí, Rosa era la amante de Monsieur Renard, el cocinero francés. *La casa* (1998, p. 88).

Los sintagmas *hembra hermosísima* y *real hembra* expresan sexualidad plena; son mujeres que contrastan con las otras, las frívolas, las glotonas —María Luisa y Clara—,

preocupadas solo por sus reuniones, por la ropa, por los viajes lujosos y por comer.

También, el sustantivo *hembra* remite al mundo animal y a los *machos* que rivalizan por ellas. Aparece así otra polaridad que significa mucho más que lo que macho-hembra señala literalmente: la oposición sexualidad-asexualidad contrapone el mundo vulgar con el mundo refinado, porque es un término que no se aplica a las señoras poderosas. No hay referencias explícitas sobre la vida sexual de ellas y, en general, de ninguna manifestación de amor entre un hombre y una mujer: a Clara le apetecen más los chocolates que una boca masculina.

Los Hombres

Los personajes masculinos también están caracterizados mediante oposiciones. Los hombres mayores, los relacionados con el poder, son materialistas, infieles, refinados, corruptos, enfermos, avaros; no expresan sentimientos de afecto por nadie, ni siquiera por sus hijos: el hispano, el senador Francisco, Gustavo, Benjamín, el cocinero francés:

> Ese amor habría sido interceptado. Háblase de una francesa, pero esto parece una concesión al lugar común. Lo cierto es que un día […] el señor partió rumbo a Europa, en el rastro de faldas extraconyugales (1994, p. 76).

> Por fin se desquitaba de la vida de sacrificios que le había impuesto el senador, a quien había que estar vigilando siempre porque las mujeres lo cautivaban con extraordinaria unanimidad… (1998, p. 37).

> Nos constaba por mil detalles que el matiz que Gustavo y María Luisa daban en público a su relación no era más que externo y aparente, […] pero nunca imaginamos que Gustavo iba a tener la audacia de traer a su casa a una mujer como Aimée… (1998, p. 37).

> … Mlle. de Monvel dejó que Gustavo la abrazara estrujando la rosa de su cintura, y que la besara apasionadamente… (1998, p. 37).

En oposición, aparecen los compadritos vulgares, haraganes, violentos y ladrones:

> … ese hombre silencioso, vestido de negro, con un pañuelo blanco anudado al cuello y un pucho de cigarrillo semiapagado en la comisura de los labios; […] un compadre típico, flaco y ajustado […]; y poseía unas buenas manos de haragán, de guitarrero… (1998, p. 37).

Otros hombres jóvenes son estilizados, bellos, voluptuosos, parte del mundo homosexual: los alumnos de Günter, Heliogábalo, Leonardo, Francis:

> Su voz desfallece. La recupera delante de un desnudo de Tiglio. Actuó de modelo para él un muchacho lánguido, voluptuoso (1994, p. 40).
>
> Siempre acompañan a Günter algunos muchachos rubios, delgados, que el ojo activo del librero flecha en ómnibus, paradas de ómnibus, calles, esquinas y demás cotos de caza. Son invariablemente bien parecidos (1994, p. 103).
>
> … y lo tachaban de maricón y orgulloso; un mundo especialmente desagradable para él que necesitaba el calor y la ternura requeridos por las indecisas condiciones que en su fondo pugnaban por brotar (1998, p. 106).

Nuevamente sustantivos y adjetivos corroboran la desvinculación genuina entre lo masculino y lo femenino, otra expresión de oposición. Las relaciones entre ellos son superficiales. Son personas que solo se comunican por asuntos materiales e intrascendentes. Cada uno se ocupa de sí mismo, y no perciben nada de lo que a su alrededor ocurre. Mucho menos son capaces de captar y vibrar con las pocas expresiones de espiritualidad que los rodean: lo mundano embota sus sentidos y los debilita.

En *Cecil*, el Escritor, los animales y algunos objetos son los únicos que alcanzan a percibir las distintas presencias inmateriales:

> … y en el comedor se ofrecía un almuerzo, con asistencia de cinco o seis invitados. Alrededor de nosotros giraba el rumor confuso de las conversaciones. Súbitamente me erguí, estremecido por una interna alarma. Sin retenerme, yo, tan parco, rompí a ladrar. Al oírme, Miel me imitó. Los comensales se volvieron hacia nosotros, y luego hacia el exterior. Como Miel, nada vieron. Y lo conseguí; conseguí transmitirle lo que sólo yo veía; hacer que él lo viese también (1994, pp. 60 y 61).
>
> En ese instante me suspendió una sensación rarísima, y los moradores de mi mundo se avisparon simultáneamente, mientras que mis dueños, incapaces de captarla, seguían su vida con la lenta cadencia anterior (1998, pp. 131 y132).
>
> … y sentí que en la sala las voces ordenadas, corteses, y el gracioso reír de María Luisa indicaban que allí ninguno se había percatado de que ocurriera nada insólito… (1998, p. 53).
>
> En cambio los míos sí, los míos sí se alarmaron —los míos: las pinturas del techo del comedor, las estatuas de la galería, las figuras de los cuadros, los personajes del tapiz— y gritaron simultáneamente (1998, pp. 131 y 132).

Los Animales

Los animales que aparecen en las dos novelas, los animales que manifiestan marcas connotativas fuertes, son los perros —mencionados como lebreles— y los gatos.

Ellos representan los universos opuestos y son los sustantivos y los adjetivos seleccionados por el narrador los que señalan el contraste: los perros, los finos lebreles, son símbolo del mundo de la opulencia y de la indiferencia ya mencionadas. Cuando mueren, llegan otros de la misma raza a los que ni siquiera se les cambia el nombre.

Son un objeto suntuoso más: están allí pero, con excepción de Cecil y de Miel, son ignorados por sus amos. Se lee en *Cecil*:

> Y yo, delgado lebrel de Inglaterra devoraba los vientos… (1994, p. 11).
>
> Por la rama paterna, provengo, pues, de los canes flexibles que pueblan los paños góticos (1994, p. 17).

En *La casa*, además, el uso de los pretéritos imperfectos destaca aún más la indiferencia igualadora de los dos grupos:

> Tuve tres. Cuando uno moría lo reemplazaba otro, y siempre se llamaban Max, como si el mismo perro inmortal […] continuara echado en el zaguán mientras transcurrían los lustros (1998, p. 128).
>
> Y lo único que las hermanas deseaban era quitarse de encima esa mole lujosa e incómoda […]. Nadie prestó atención a los aullidos de los lebreles del techo italiano que lo despedían. Con el concluyó la dinastía de los Max, de los terranovas, gloria de mi puerta de calle… (1998, p. 216).

Entre el mundo animal y el humano hay coincidencias, pues lo mismo que ocurrirá con los señores naturales, ocurrirá con los animales: al desaparecer los lebreles, los gatos se adueñan del lugar. Incluso se usa *hembra* para mencionar a Sara, la gata, pero esta vez la referencia es absolutamente despectiva.

Los gatos, las ratas y las cucarachas se corresponden con el mundo de las prostitutas, de la suciedad y del abandono, propio de la segunda época de la casa.

Lo mismo que ocurrirá con los señores naturales, ocurrirá con los animales: al desaparecer los lebreles, los gatos se adueñan del lugar.

En *Cecil*, aunque el *whippet* no la tolere, Sara ocupará un lugar en la casa cordobesa. Pero, entre las dos "invasiones" hay diferencias, ya que Sara, a pesar del desprecio que Cecil siente hacia ella y de los adjetivos con que la califica —*hipócrita, desfachatada, tuerta, infiltrada, meretriz impúdica, pornográfica, refregadora, cortesana,*

descarriada hembra— es aceptada por la familia del Escritor.

Sin embargo, para los protagonistas de las dos novelas, los gatos representan la falsedad y la traición y son, junto con las ratas, el símbolo de la caída:

> Con el resto del gaterío […] carecemos en absoluto de afinidad. […]. A los otros los perseguimos, los despreciamos o los toleramos; vigilamos a Sara, la vigilamos siempre. Es la infiltrada […]; la personificación (la gatización) de la impostura (1994, p. 97).

> Ahora soy suyo. Me ha ganado. Y eso que no es un hombre de perros. Los ha tenido, por supuesto (¡y gatos, Dios mío!)… (1994, p. 13).

Los Espíritus

Al mundo de los seres vivos se agrega, en oposición, el de los espíritus. Están presentes en toda la narrativa de Mujica Lainez.

Desde los primeros tiempos, Europa y su cultura (descubrimiento, conquista, invasiones, gobiernos, literatura, música, modas y otras expresiones) dejan su sello en la historia argentina. Mujica Lainez la recrea desde una perspectiva personal, ligada a su infancia, a sus estudios europeos, a sus antecesores y a su afán de investigador, viajero y escritor.

Por esa razón, Buenos Aires debía tener una casa similar a los palacios europeos, con fantasmas incluidos: la casa de calle Florida los tenía, y en Cruz Chica también aparecen.

Además, las casas de los ingleses y alemanes que allí viven son frecuentadas por algunos habitantes del lugar, aquellos que hablan esos idiomas, y en ellas, en las tardes y noches invernales, circulan relatos y leyendas de tierras lejanas.

Estas presencias, ángeles, fantasmas, espíritus de personas que al morir retornan, aportan el elemento mítico y fantástico, el que produce intriga complaciente en aquellos que las captan —el Escritor y Cecil—, y alivio espiritual, esperanza de cambio ante tanta ruindad —la Casa—. Los fantasmas y espectros, Mr. Littlemore, el Caballero, Tristán, la Presencia, crean un clima de sugestión y misterio que realza el relato:

> El fantasma y las visiones pueblan la quinta de mágica sugestión. ¿Cómo sorprenderse si crece la leyenda del sitio? (1994, p. 69).

> Sí, este es un lugar encantado, y ostensiblemente, un fantasma mora en él. Si le faltase, le faltaría un complemento esencial. Yo fui el primero en percatarme de su presencia (1994, p. 58).

> El encuentro con el fantasma se produjo en la mañana siguiente. […] Súbita-

> mente me erguí, estremecido por una interna alarma. […] de inmediato me di cuenta de que aquel no era un hombre como los que yo trataba cotidianamente (1994, p. 69).

> ¡Tristán! ¡Tristán! —exclamaban—. ¡Tristán ha vuelto a casa!
> … y entonces, cuando todos nosotros nos detuvimos con delicioso suspenso a presenciar la explosión de su alegría delirante frente al retorno del que creíamos perdido para siempre, Clara siguió su camino sin alterarse porque lo había mirado sin verlo (1998, p. 28).

> … el Caballero era un fantasma, eso es lo que era: un fantasma, el fantasma de un ser que yo no conocí nunca (1998, p. 29).

Fantasmas que comparten rasgos: trajes de franela gris, el pelo largo como Walt Whitman —Mr. Littlemore, en *Cecil*—; la entonación gris que lo envuelve y el pelo revuelto —el Caballero—, en *La casa*.

El Espacio. Las Casas

Afirma Michel Raimond que "toda novela está estrechamente vinculada con el espacio. Incluso si el novelista no lo describe, el espacio, de forma implícita, está ya incluido en el relato". Por medio de él se establecerán las relaciones con los demás componentes del texto narrativo, lazos que permitirán formular una conclusión (Citado por Zubiaurre, 2000, p. 15).

En las dos novelas analizadas, el tema de la casa es esencial. Esos espacios, lejos de ser estáticos, inmóviles a la manera de un telón de fondo que detiene o demora el relato, son parte fundamental de la estructura narrativa, de gran valor semántico, muy significante, directamente relacionado con el tiempo, los personajes y las acciones.

A partir de Bajtin y su teoría del *cronotopo,* tiempo y espacio se entremezclan; el espacio no significa ausencia de tiempo, sino lo contrario. Los cambios que "sufre" la casa, el paso del tiempo —estructura sólida-estructura frágil—, con todos los elementos propios de cada estado, expresan claramente el proceso temporal. En las novelas, las descripciones de los espacios tienen connotaciones simbólicas que permiten al lector conocer rasgos de personas, animales y objetos que ocupan naturalmente "su lugar"; el espacio no es seleccionado arbitrariamente, sino que constituye un metalenguaje que se manifiesta por medio de ellos:

> Y ¿acaso no he comentado la presteza con que el sinfín de objetos, muebles y pinturas de toda índole que los camiones fueron descargando en el patio, ocuparon sus sitios, como si a ellos regresasen, o como si los flamantes dueños y sus antecesores los hubieran ido adquiriendo, durante ciento cincuenta años,

> para que un día llegasen al puerto ideal de la quinta inexistente o incógnita? (1994, p. 58).

En el ejemplo siguiente, se descubre perfectamente cómo los objetos (joyas), el espacio (palcos) y el tiempo expresado en las distintas generaciones y las distintas épocas, —la época victoriana de la segunda mitad del siglo XIX, y el *art nouveau*, de fines del siglo XIX y principios del siglo XX—, forman una unidad y comunican:

> En un período en que, siguiendo el ejemplo de la Emperatriz Eugenia, se usaron las alhajas recargadas, Clara llamó la atención por la suntuosidad de las suyas. Nada le daba abasto. Su palco fulguraba cuando ella aparecía. Según Clara, el palco de María Luisa, primero en la Ópera y luego en el Colón, nunca pudo compararse con el suyo. En verdad, en tiempos de María Luisa los gustos se habían afinado, se habían refinado, y las generaciones no eran comparables; el lujo burgués, medio espeso, había sido sustituido por otro más sutil; el *art nouveau* indicó la primacía de una especie de broma, de una elegante posibilidad de autoburla de la propia opulencia, después de la densidad victoriana que excluía todo lo que no tuviera una pesadez fundamental (1994, pp. 65 y 86).

Rápidamente, el lector atento descubre ese contenido semántico que posee el espacio, contenido que se reitera de manera permanente y que servirá para definir personajes, anticipar acciones, revelar lo temporal. Todo se hace más evidente; la reiteración antes mencionada genera una especie de "sobreentendido, de inferencia". Cuando comienzan las frecuentes y minuciosas descripciones, el lector puede anticiparse y saber qué componentes de la estructura narrativa va a encontrar: el espacio se instala en su memoria, y en esa huella solo caben determinados elementos de la narración: en el elegante comedor de los primeros tiempos jamás podrían aparecer las ratas y los gatos de la segunda época. Entonces, el lector se prepara para "presenciar" un momento de refinamiento único: no hay ningún detalle librado al azar, pues todo es exquisito y selecto.

También los adjetivos con que se describe el sombrero de María Luisa, por ejemplo, aportan información, pues la descripción explicita dos épocas, dos personajes, dos realidades sociales diferentes:

> Pero quien dio la nota original fue Dolly, que rescató de uno de los baúles del altillo un enorme, increíble, maravilloso, fabuloso sombrero que había sido de María Luisa treinta años atrás, en 1906; un sensacional, dramático sombrero de terciopelo oscuro, […] sobre el cual chorreaban las plumas, también negras, encrespadas las unas encima de las otras en majestuoso oleaje; un sombrero que exigía un peinado […] que descubriera las orejas y la nuca, en lugar de la llovida melena de Dolly, y reclamaba un vestido de encajes blancos de esos cuyo ruedo

> se arrastraba, susurrante, por el piso […], en vez del trajecito cortón que la muchacha andariega y chistadora de Lavalle, de Esmeralda y de Tucumán produjo para el caso (1998, p. 261).

Se ha señalado en los capítulos precedentes el constante juego de oposiciones y se han identificado las clases de palabras que las manifiestan. Este concepto de oposición se adecua también al espacio ficcional, y en las novelas se evidencia un sistema de polaridades que exponen una compleja realidad sociocultural:

- verticalidad-horizontalidad,
- cerrado-abierto,
- adentro-afuera,
- izquierda-derecha,
- adelante-atrás,
- cerca-lejos.

La verticalidad señala las jerarquías y sus alcances. En *Cecil*, la verticalidad se expresa de manera menos contundente que en *La casa*; está más relacionada con el prestigio del Escritor y su familia, con su cultura, con el reconocimiento de las personas que lo visitan, con sus actividades en Cruz Chica, actividades que, de modo simple y sereno, descubren al hombre y al artista.

En los ejemplos que se transcriben, el espacio manifiesta jerarquías, y también las otras polaridades espaciales: cercanía-lejanía mediante los adverbios *allí* y *allá* y *adentro-afuera*:

> Prefiero ir a pie hasta allá, con el Escritor. Ciño mi paso a su ritmo y a la población nos largamos. Se me ocurre que debemos quedar muy bien juntos: él con el saco de cuero […], el sombrero de tweed o de paja; yo, luciendo el collar de piedras verdes, engastadas en cuero rojo, que me trajo de Madrid (1994, p. 82).

> Aparte de estas tres personas, en la casa principal viven la pizpireta mucama y Humberto. Este último es, para mi amo, algo así como una segunda mano derecha. Lo secunda, y en las noches de invierno, cuando los fuegos arden, sopla afuera el viento y los carolinos remedan el rumor del mar, suele conversar con él largamente, sobre la vida, sus ilusiones y sus desilusiones. […] La servidumbre se completa con los que residen en una casita cercana. Hay allí un cantor guitarrero que organiza payadas con su hijo de ocho años, ganador de premios locales. Hay un hombre silencioso, que entiende de todo, de arar, de cultivar, de electricidad, de albañilería, de carpintería, y no sabe leer (1994, pp. 87 y 88).

En cambio, en *La casa*, la verticalidad sufre permanentes inversiones, movimiento que también se observa en las otras polaridades.

Al modificarse el sentido natural de la verticalidad, sobre todo aquel que refleja el orden moral, surge el otro eje, el de la horizontalidad igualadora: todos son iguales. Esto también se relaciona con el tema de la máscara, pues "solo aparentemente" son distintos:

> En el balcón principal estaban el senador, Clara y sus hijos. Había invitados en torno. En la puerta de calle y detrás de las rejas del escritorio se apretaban las mucamas, los mucamos de librea, el negro Simón, la gente que nunca aparecía por allí, que vivía en las azoteas o subterráneamente, pero a quien el senador había autorizado a mirar la fiesta (1998, p. 18).
> … mientras Benjamín escapaba por la escalera de servicio, escapaba hacia su dormitorio. Allí comía con ella, al lado de la cama, pues desde la partida de María Luisa mi equilibrio se había roto, y era factible que uno de los señores comiera en el cuarto de la ex mucama de su madre… (1998, p. 179).

> Esperaron a que bajara del primer piso, macerada por los estériles abrazos de Benjamín… (1998, p. 196).

> … ¡qué bajo habían caído mis moradores con sus estratagemas!, ¡qué asco me daba ese juego rapaz que exigía para subsistir, que Rosa fuera amante de Benjamín y de Leandro simultáneamente y que Leandro lo fuera de Rosa y de Zulema; el juego de las mentiras, de los hurtos, de los encubrimientos y de las traiciones (1998, p. 200).

Los cambios espaciales, además, generan movimiento y, por ende, una nueva organización de personajes y de objetos: toda la estructura semántica del texto cambia.

El adentro-interior feliz, cálido, al abrigo del frío exterior, cambia cuando comienza el derrumbe y, entonces, adquiere significado negativo:

> Entonces yo podía dormir también, sintiendo el calor delicioso de las chimeneas […] que se iban apagando poco a poco. Afuera, rondaba el frío, gruñendo. […] Y yo dormía, por fin, olvidada de todo, como una gran gata feliz. (1998, p. 15).

> Vieja, revieja… Sesenta y ocho años… ¡Qué frío hace! (1998, p. 15).

La Casa que debiera haber sido refugio natural de todos será, con el correr del tiempo, casi un enemigo para muchos de sus moradores: los dolorosos acontecimientos que en ella ocurren hacen que sea ignorada y hasta detestada por ellos. Esta casa-museo, casa-apariencia, casa sin vínculos afectivos no es un verdadero hogar: las madres están ausentes; los hijos, muertos, encerrados, abandonados o son considerados casi objetos que embellecen el espacio frívolo.

Frente al mundo exterior, la Casa se repliega, se reconcentra en sí misma y se aparta. En ese espacio se presenta una nueva polaridad: derecha-izquierda:

> No he tenido más visión, en mi panorama restringido, que la que me suministraron la casa de enfrente, sobre Florida, por cuyo escaparate han desfilado los azares de la moda masculina de los últimos treinta años; la casa de atrás, la que da sobre mi jardín, de la cual no veo más que la cuadriculada espalda, y que a partir de 1935, cuando la mitad del jardín se vendió, se me acercó más todavía con nuevas construcciones, hasta rozarme sofocándome; la del costado izquierdo […] derribada hace medio siglo, y que me abochorna con su implacable letrero de neón subrayador de mi ruina; y la que se afirma sobre la medianera derecha, anodina, con su pequeño negocio de la planta baja, que cambia de manos sin enriquecer a nadie (1998, p. 127).

La Casa está cercada. Los grupos prepositivos *de enfrente* y *de atrás* se suman a *del costado izquierdo* y *sobre la medianera derecha*: delimitan la "prisión" y la restringen.

Algunas palabras y sintagmas señalan la oposición y muestran cuán doloroso es su estado, cuánto lo sufre pero, al mismo tiempo, exhiben restos de vana soberbia (lo que queda de su época de esplendor): *panorama restringido*, *ruina*, *la mitad del jardín se vendió*, *cuadriculada espalda*, *nuevas construcciones*, *sofocándome*, *me abochornan*, *implacable letrero de neón*, *anodina*, *sin enriquecer a nadie*.

Ahogada, la Casa se refugia en los recuerdos:

> Una ola del humano río que fluye por Florida, se detuvo ante mí, arremolinándose alrededor del hueco de la puerta, y me acordé de antes, del tiempo en que la gente se paraba allí para espiar el majestuoso descenso de María Luisa hacia el cupé que la llevaría al Colón… (1998, p. 128).

Los hombres viven encerrados en su mundo material; entonces se observa que el espacio físico y el psíquico se unen: la locura, las pasiones —intramuros y extramuros—, los egoísmos, la avaricia, las drogas. Precisamente en *Cecil*, el autor deja oír su queja ante la ceguera del hombre, de quien dice que está hecho de una materia coriácea que dificulta su percepción.

Quizás por ello, el hombre, parte de los ríos humanos que corren y fluyen sin cesar en la ciudad, derriba expresiones arquitectónicas que constituyen su identidad y las reemplaza por salas de juego, oficinas y espacios anodinos:

> Evoca los frescos exóticos, mal pintados y sensacionales que ¡ay! destruyeron en el mejor hotel del pueblo, cuando allá se acomodaron por fin las salas de ruleta (1998, p. 75).

> … todo un ejército de robots ávido por apoderarse de la tierra sobre la cual me asiento y por modelar en ella un nuevo rostro seco y frío, una máscara (1998, p. 214).

Por otra parte, el mundo de los objetos permite reconocer las vinculaciones que se dan en el espacio interno —físico y psíquico—: los objetos "hablan" de sus señores, de sus acciones; los juzgan, participan de todo lo que ocurre en la casa y, de acuerdo con ello, ocupan su lugar.

Cuando el espacio interior cerrado se abre, deja ver el alma destrozada de la protagonista. Los obreros, los brutos que con sus hierros y con la indiferencia propia de la ignorancia, la descarnan lentamente, y la Casa, ante la muerte, como un enfermo condenado, se reduce a piel y huesos y deja ver, entonces, su esqueleto. Se presenta así la oposición vida-muerte.

Como muchos de ellos, está sola, maloliente y avergonzada ante la inevitable exhibición de la intimidad:

> Voy entregando mi pobre cuerpo martirizado por los verdugos y mi pobre alma que huye de mí con mis relatos, cada uno de los cuales se lleva algo mío y me deja más vacía (1998, p. 153).

> Llueve… llueve… Estoy calada hasta los huesos, hasta mis pobres huesos de hierro y de ladrillo (1998, p. 64).

> ¡Qué vergüenza más atroz esa de la intimidad arrojada a la calle, a la faz de todos! (1998, p. 34).

> Estoy sola. Un frío malvado, armado de cien cuchillitos, me atraviesa ahora que carezco de puertas y de persianas, ahora que desarman los vitraux de la claraboya del hall y el olor que me impregna se levanta como el aliento de un moribundo (1998, p. 32).

> En la calle Florida un río humano discurría con breves islotes en torno de los conversadores detenidos (1998, p. 134).

> Hoy tuve que sufrir la ejecución de la Esfinges cariátides. Los verdugos, con sus picos de hierro, me parecieron buitres. Les picotearon vorazmente los desnudos pechos de mujer, les picotearon los cuerpos de león de ceñidos flancos, rompiéndoselos, despedazándoselos, arrancándoles trozos que caían a la calle detrás de la empalizada (1998, p. 85).
> Algunos paseantes se detenían a mirarme, intrigados por mis balcones cerrados, por la mugre que en mis ventanas se endurecía… (1998, p. 284).

Para concluir, los ejemplos anteriores muestran que, como tema, el espacio evoluciona dentro del texto, como se observa en la Casa, y también fuera de él, en otros textos. La primera evolución, la más directa, está dada entre las casas de las dos novelas analizadas. En la casa serrana el tiempo transcurre feliz, sin sobresaltos, y el espacio manifiesta sosiego. En toda la obra de Mujica Lainez, los "pluriespacios" —siempre asociados con percepciones visuales, olfativas y auditivas— son determinantes y muy connotativos.

Entre las dos casas existe una gran diferencia (nueva oposición): en una *se destruye* un aparente reino basado en la falta de amor, y en la otra *se construye* un refugio espiritual: en *El Paraíso* reina la armonía y la serenidad, y la vida transcurre feliz, sin sobresaltos. Nada es casual: todo lo expuesto y ejemplificado sustenta la idea que estos temas y sus expresiones son centro y eje de la narrativa de Manuel Mujica Lainez.

Referencias Bibliográficas

Barthes, R. (2004). *El placer del texto y lección inaugural*. (1.ª reimp.). Buenos Aires: Siglo XXI.

Cruse, A. (1990). Lenguaje, significado y sentido: Semántica. En *Una enciclopedia del lenguaje* (pp.139-173). Londres: Routledge.

Leocata, F. (2003). *Persona, Lenguaje, Realidad*. Buenos Aires: Educa.

Mujica Lainez, M. (1978a). *Glosas castellanas (1936)*. En *Obras Completas* (Vol. I, p.41). Buenos Aires: Sudamericana.

Mujica Lainez, M. (1978b). *Glosas castellanas (1936)*. En *Obras Completas* (Vol. I, p.65.). Buenos Aires: Sudamericana.

Mujica Lainez, M. (1998). *La casa*. (15.ª ed.). Buenos Aires: Sudamericana.

Mujica Lainez, M. (1994). *Cecil*. Buenos Aires: Planeta.

Zubiaurre, M. T. (2000). *El espacio en la novela realista*. *Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Creación

Poemas

Cristian Mitelman*

Ezra Pound (Hexámetros)

Mira la luna que hiere de lejos y acuña su brillo.
(Pródiga cárcel de hierro murmura la noche que vela.)
Es el traidor a una patria salvaje que odia sus días.
Mientras recibe los brillos perdidos del astro
sueña las viejas palabras que ritman la arena del tiempo.
Cuánto silencio envuelven las manos que labran un verso
hecho de orientes azules y templos de jónica estampa.
Mírenlo. Es el que llaman demente y dibuja troqueos.
Mírenlo. Es el que trama las formas antiguas y pule
lluvias de sombra y hondos cristales que guardan estrellas.

Alcaicos

I

Las aves llevan penumbras azules
y guardan viejos secretos del aire.
La tarde se desnuda
sobre las aguas cárdenas.

* Nació en la Ciudad de Buenos Aires, en 1971. Es profesor de Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado *Libro de mapas y de símbolos* (poemas, 1999); *Villa Medea* (cuentos, 2007) y *Una música que gira* (cuentos, 2012). Otros textos de su autoría aparecieron en *Puro Cuento*, *La Prensa* y *Ñ*. Correo electrónico: brodie1970b@yahoo.com.ar
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 183-187.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

II

Es sombra lenta que vuelve tu imagen
o vano orgullo de ser siempre el mismo
que sueña un joven rostro
ajeno al son del tiempo.

III

Los charcos guardan la luna creciente
y al blanco azogue nocturno en que fluye.
El puente cruza un río
de sombra y junco y olvido.

IV

La antigua jamba resguarda las piedras
dormidas bajo los árboles que oran.
Eternos astros miran
las cruces y los álamos.

V

Algunos buscan las potentes voces.
Los hay que tientan paraísos falsos
o absurdos remolinos.
Yo anhelo tus silencios.

Sáficas

I

La luz que llega a los naranjos hunde
su mano blanca en la convexa fruta;
la luz es fuego que perfuma el aire:
tibio retorno.

II

El gato mira en el balcón la calle.
Un dios contempla sigiloso el mundo;
dos calmas lunas hay en sus pupilas.
Selva primera.

III

El mar. El mar donde retorna el tiempo.
El mar primero donde brota el día.
El mar color de vino que nos llama.
Aguas natales.

IV

Latín perdido en las antiguas vías
del joven curso de mis años, como
la piedra breve que amoneda letras
hijas del tiempo.

V

Azul tristeza que vuelve en la noche,
paloma oscura que dibuja el muro
y guarda cielos en las alas quietas.
¿Dónde encontrarte?

VI

La misma puerta que una vez estuvo
abierta hoy sólo prodiga sombras
y noche duplicada en los cristales.
Últimos pasos.

Pequeña Senda

I

Es punto y forma que deviene luces.
Primer silencio de su Rostro. Fuego
que talla al ángel y a los mundos de oro.
Música sorda.

II

Miré los truenos y entendí la idea.
Oí las ramas y encontré la llave.
Raíz que enlaza un ascendente astro…
Hojas y esferas.

III

Rojizo viento de la tarde, vuelves.
Azul potencia de las olas, ruges.
Oscura piel de los montes, rezas.
Letras que danzan.

IV

Desciende el ave sobre viejos muros.
La tarde gira lentamente y vuelca
las copas cuyas aguas abisales
besan tu frente.

V

Un hilo eterno se prodiga en mundos
y en letras puras como el aire llano.
Tus manos tibias cuecen panes. Cantan
luz de silencios.

VI

Un mundo surge de la brisa tibia
que brota, calma, de tus labios. Sueñas
penumbra y forjas una luz primera.
Lunas azules.

VII

Silencio y muro sean doble fuente
por donde vuelvas a encontrar el Templo.
Silencio de astros que trasmutan luces.
Muro invisible.

VIII

Las piedras hablan y el candil escribe
un limpio verso que tus ojos crean.
Talla sonidos con la gubia exacta.
(Leve cadencia.)

IX

La luna roza tu ventana en sombra.

Sin velas brillan los pabilos hondos.
La noche es Templo del que emanan ríos
como gacelas.

X

Bermejos labios de la novia tiñen
la brisa. Luego, cuando vuelva mayo,
será ese verso que murmura el Nombre.
Ramas doradas.

De poeta a poeta

Elena Garro: el Desgarro de 100 Años de Soledad…

Susana Pérez-Alonso*

Los lectores de este pequeño ensayo sabrán que no será un artículo científico sobre la vida o la obra de doña Elena Garro. Yo no me considero autorizada para hacer tal cosa sobre nadie. Escribiré para ustedes sobre lo que yo siento sobre Elena Garro, lo que me hacen sentir ella y su literatura. Sentimientos, escribiré sobre sentimientos que proyecta en mí esta figura literaria, humana. Casi imposible diferenciar una de otra. Y así ha de ser en una auténtica literata: vida y obra tan fusionadas que en ocasiones seamos incapaces de diferenciar ficción o realidad.

Elena Garro es el espejo de lo que nos sucede a las mujeres en muchas ocasiones: o te pliegas o no eres… Ser es un verbo de importancia capital en la mujer, pero parecemos no darnos cuenta. Existir no es ser, ni se le acerca.

Eres en función del valor que te dan los hombres del entorno: padres, maridos, hermanos, jefes… Sin ese valor prestado, concedido, no *eres* más que en la intimidad de tu encierro perpetuo: tu pensamiento. Pueden intentar desviarlo, pero no te lo pueden arrebatar. Así, somos las mujeres habitantes de las sombras, habitantes de un pensamiento casi oculto. Nada cambia ni ha cambiado en estos últimos tiempos, tan solo la apariencia. Algunas, como Elena, proyectan eso en sus libros. Otras, como Camille Claudel, en el mármol de sus esculturas. Hypatia en las estrellas, Olympia en los Derechos Humanos de las mujeres, pero, al final, terminan locas o muertas. Es un destino casi de tragedia griega, pero es… Algunos de los personajes esenciales de esta tragedia universal suelen ser otras mujeres, mayormente menos brillantes y que introducen veneno en los oídos de varones susceptibles de caer en tan bajas artimañas, tales como el tío de Hamlet. Ese veneno mata, o lo intenta, a las congéneres, pero las incitadoras del crimen carecen de la inteligencia necesaria para denominarse criminales. La historia está llena de ellas.

Describir la literatura de doña Elena es difícil e imposible explicar el motivo por el

* Escritora asturiana. Autora de, entre otros, *Nada te turbe*, *Mandarina*, *Cuentos de hombres* y *Nunca miras mis manos*. Correo electrónico: susana@susanapeezalonso.com
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 191-195.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

que resulta casi una desconocida fuera de las fronteras de las universidades, del entorno político concreto; en este caso, México. Incomprensible entender cómo la ha superado en fama su marido, don Octavio Paz; incomprensible que don Gabriel García Márquez quede señalado para la eternidad como el creador de algo que a doña Elena siempre le pareció absurdo como definición literaria: el realismo mágico. Solo lo explica el hecho de que fuese mujer y, peor aún, mujer brillante. Haciendo un inciso, debo explicar que, como habitante de una tierra en la que las historias siempre se cuentan con toques de magia, una tierra en la que mezclamos la realidad con seres como las xanas[1], habitantes de lagos y fuentes; fundimos la idea de la muerte con las apariciones de La Santa Compaña, como habitante de una tierra del norte de España en la que relatar así es costumbre, jamás entenderé tal definición literaria. No más se queda a mi entender (copiando la forma de hablar mexicana) en una gran campaña publicitaria que le vino muy bien a los afines del señor García Márquez.

Bailaba Elena por medio mundo mientras en su país masacraban campesinos, mientras danzaba, componía en su cabeza, hilvanaba palabras que luego fueron historias literarias. Pero no se conformó con hilvanar y contar, doña Elena actuaba. Acudía a visitar comunas campesinas vestida de forma elegante, apoyando la causa de los desesperados. Acudía vestida tal cual era: collar de perlas, bien vestida… A sus detractores les respondía: *no tengo motivo para engañarlos, voy como soy…* Esa fue su perdición, la eterna sinceridad de sus actos, de su literatura.

Señaló a los culpables de las masacres estudiantiles mexicanas, a los responsables de matanzas campesinas y, mientras eso en un hombre se transforma, vivo o muerto, en acto heroico que pasa a la historia, en la mujer es una losa que la aplasta y la hace totalmente invisible. Eso le sucedió a doña Elena: muerta en vida, muerta en la muerte.

Elena bailando, sonriendo, fumando. Elena arrasada por la vida con su cara marcada por surcos de piel arrugada. Su frase de vivir y escribir contra Octavio Paz nunca me ha interesado tal como la simplifican normalmente: vivió y escribió contra el mundo y sí misma, y posiblemente su mundo más sólido hubiese sido Paz, él era el mundo, la representación del mundo para ella. Triste mundo realmente. Por ello considero que usó a Paz como metáfora cada vez que repetía la frase, ahí sí se quebraba el valor de Elena, como el de todos: siempre buscamos un bastón, un muro, que no deja de ser trinchera, en el que guarecernos. Ella era humana. El cigarrillo era también su muleta, lo fue hasta el final. Discrepo totalmente, insisto, en que su guerra fuese con Paz, pienso que era y fue contra lo que Paz representaba.

Así que descubro que Elena, como tantas otras Elenas, vivió en el sufrimiento; *soy neutra*, decía ella, otra barrera entre la realidad y el pensamiento: usamos palabras

1. Las xanas son seres mitológicos que viven en las fuentes o los ríos del norte de España.

como escudo, sin cesar. Ella con maestría, pero, al final, el resultado fue el mismo: "… y pensé: 'sí, el único hogar solido que voy a tener es la tumba…'"; "… la política llega a las mesas de operaciones…"; "… todo me ha salido al revés…"; "… casa es una casa en donde el papá y el mamá se llevan bien; la señora cose y el papá trabaja…" (Cordero, 2016).

Es casi increíble que una pensadora como doña Elena pronunciase esas palabras, pero lo hizo. Y el arraigo, palabra que repite una y otra vez, dan la verdadera dimensión del sentimiento de Elena, al que me siento desgraciadamente, misteriosamente unida: casa, arraigo, seguridad…

Alguien que se enfrentó a todo un país repite esas palabras, recita esas frases que son merecedoras de estos comentarios. Hay que alejar de una vez por todas la idea de que una mujer valiente, inteligente, aparta esas palabras y frases de su pensamiento; no necesariamente, y pienso que jamás lo hace. Un hombre puede, una mujer (y casi con pesar lo digo), no[2].

Doña Elena Garro merece estar en todas las enciclopedias de la literatura universal en castellano, pero ni está ni me temo se la espera. Solo con haber escrito *Los recuerdos del porvenir*, lectura que les recomiendo vivamente, ya es merecedora de ello. Editores españoles pusieron trabas a su publicación, parece ser que no la encontraban digna de ser impresa. Editores españoles evidentemente idiotas.

> Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Solo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme con mi imagen cubierta de polvo […]. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo solo soy memoria y la memoria que de mí se tenga (Garro, 1973, p. 8).

Este pequeño párrafo, creo, sostiene mi teoría sobre la capacidad editorial de algunos seres, ya que evidencia la pertinencia de mi calificativo ("idiotas") con respecto a quienes no quisieron publicar la obra.

No seré yo quien afirme que García Márquez se "inspiró" en la novela de Garro para escribir sus *Cien años de soledad*, pero resulta curioso que se editara posteriormente a la escritura de *Los recuerdos…* Sin grandes trabas, a lo grande…

Sí seré yo quien afirme que don Gabriel casi seguro leyó la novela de Garro antes de ponerle fin a sus *Cien años…*

La inmensidad de la naturaleza humana navega en esa obra de Garro. La grandeza de los elegidos por la alta literatura reposa en sus páginas. Sin aspavientos, sin salidas

2. Véase "La cuarta casa, un retrato de Elena Garro, de José Antonio Cordero": https://www.youtube.com/watch?v=PW9zOHJCK7c

de tono efectistas. Es el mar de la vida dejando llegar las olas en el momento preciso en cada instante, es el tono apropiado en cada frase, es algo difícilmente superable literariamente.

Pero ahí tenemos la novela, casi olvidada, sin apenas estudios rigurosos sobre ella. Mientras encontramos páginas enteras hablando de "la Garro" de manera normalmente despectiva, poco, casi nada, sobre la obra literaria.

El único homenaje que se le rindió en España a doña Elena fue en Cangas de Onís, ciudad a la que los asturianos y casi toda España consideran la más antigua capital del Reino. Población a los pies de los Picos de Europa, casi escondida, un lugar recóndito que continúa hasta Covadonga, el Santuario mariano que une, a ojos de los devotos, la fe y la Reconquista de mi país. Allí estuvo Elena Garro. Vivió durante unos meses en Cangas de Onís. Me resulta casi impensable imaginármela en tal lugar, pero allí estuvo buscando algo: sus orígenes, supongo. El día del homenaje, algunas personas me contaban cómo entraba en un bar e invitaba a todo el mundo presente y luego se iba, sola. Terminaban el relato diciendo: *no comprendo el motivo…* Yo asentía, sonreía y seguía escuchando, pero sí entendía el motivo: de nuevo buscaba el querer, que la quisiesen. No comprendió nunca Elena que era una *malquerida* y lo sería hasta el día de su muerte. Pagando copas o ayudando al prójimo no se logra que te quieran cuando eres La Garro, que es sinónimo, en este caso, de diferente.

Quien esto firma y afirma es todo lo contrario de una feminista del momento. Me horrorizan las formas, los métodos, las palabras que usan las que así se denominan, y creo necesario aclararlo. Mantengo que ser mujer e independiente, cuando brillas, es objeto inmediato de que te cacen o lo intenten, como si de una luciérnaga se tratase. Fue la desgracia de Elena, que representa todo lo contrario a lo que sería en México La Doña, María Félix. Hasta en la forma de denominación: una doña y otra, con su propio apellido, usado de forma despectiva. A La Doña la admiraron/admiran sin reservas.

¿La única forma de sobrevivir sin que te aplasten es ser como La Doña? Ese dilema me gustaría que lo respondiesen ustedes.

Ni en la muerte se libró Elena Garro de la estupidez humana. Véanse estas palabras que una editorial puso en la cinta de un libro que editaron sobre ella: "Mujer de Octavio Paz, amante de Bioy Casares, inspiradora de García Márquez y admiradora de Borges". Mujer, amante y admiradora de… La ignominia y la estupidez no la respetaron ni en la muerte. Esa cinta del libro, no piensen que es de hace muchos años, en absoluto: año 2016…

Cuanto más pedía que la entendiesen, que la quisiesen, más la ultrajaron. Canción eterna que entonan las gargantas femeninas, con sordina, en todo el mundo y en muchas madrugadas.

Sí que siguen siendo 100 años de soledad desgarradora, doña Elena…

Sugerencias Bibliográficas

Cordero, J. A. (2016). La cuarta casa, un retrato de Elena Garro [video documental]. *Youtube.* Recuperado el 6 de febrero, 2017, de https://www.youtube.com/watch?v=PW9zOHJCK7c

Cruz, M. (2016, diciembre 2). Una editorial española retirará una faja que describe a Elena Garro como la mujer y amante de otros autores. *Verne.* Recuperado el 6 de febrero, 2017, de http://verne.elpais.com/verne/2016/12/01/mexico/1480613330_384408.html

Elena Garro, homenaje Cangas de Onís [video] (2016). *Youtube.* Recuperado el 6 de febrero, 2017, de https://www.youtube.com/watch?v=f24ozS7vdGg

Garro, E. (1963). *Los recuerdos del porvenir.* México: Joaquín Mortiz.

Pérez Alonso, S. (2016, diciembre 15). En Cangas de Onís, Asturias, sí recordamos a doña Elena Garro: grande entre los grandes. *Asociación colegial de escritores de España (ACE).* Recuperado el 6 de febrero, 2017, de http://acescritores.com/cangas-onis-asturias-recordamos-dona-elena-garro-grande-los-grandes/

La Vanguardia (2016, diciembre 12). La escritora México, Elena Garro, será homenajeada en Asturias. *La Vanguardia.* Recuperado el 6 de febrero, 2017, de http://www.lavanguardia.com/vida/20161212/412566140902/la-escritora-mexica-elena-garro-sera-homenajeada-en-asturias.html

Reseñas

La Vida Breve

Carlos Battilana*

Datos de la Obra

Oscar Conde (2017). *La risa postergada*. Buenos Aires: Peces de Ciudad. ISBN 978-987-42-4827-5

Dos tradiciones de larga estirpe confluyen en *La risa postergada*, de Oscar Conde: la poesía ciudadana de Baudelaire y la atmósfera temperamental de Discépolo. El punto de encuentro de estas experiencias poéticas es, sin duda, la urbe: el paisaje literario de la modernidad. En este libro, la urbe no se halla en primer plano, pero es el soporte de la experiencia del sujeto poético. La ciudad irrumpe mediante mínimos resquicios: "la baranda ácida del bondi a medianoche"; "una tarde de miércoles con lluvia"; "la línea de semáforos"; "la ventana cerrada del bar Montecarlo". Un individuo urbano que se atormenta a través de introspecciones y balances y que, al mismo tiempo, se decepciona por los "fracasos" en medio del frenesí aparece en estos poemas de manera escindida, como Dr. Jeckyll y Mr. Hyde, o como William Wilson, y administra sus pasiones más íntimas y sus peores pesadillas en una constante oscilación: el amor presente y las ilusiones perdidas.

El libro trabaja con varios tópicos. Quizás el principal es el coraje y, en ese sentido, ensaya una pedagogía. La cita de Zbigniew Herbert dice: "sé valiente cuando falla la razón sé valiente / al fin y al cabo es lo único que importa". La forma imperativa revela que el coraje es un acto de la voluntad y una decisión, que se aprende progresivamente, aun con miedo, o sobre todo con miedo. Borges insistía en sus maravillosos textos en que un individuo sabe para siempre quién es en un instante decisivo. Recordemos, a modo de ejemplo, sus cuentos orilleros ("Hombre de la esquina rosada") y gauchescos ("Biografía de Tadeo Isidoro Cruz"). La encrucijada en función del deseo y la libertad, o en función del miedo y la obediencia son los caminos que se manifiestan a los per-

* Poeta y crítico. Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesor titular en la Universidad Nacional de Hurlingham y docente e investigador en la UBA. Correo electrónico: carlosebattilana@gmail.com
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 199-200.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

sonajes borgianos, y en los que sellan sus destinos. Aquí no. En *La risa postergada*, la valentía es un ejercicio que se transita (y se tramita) todos los días en medio del trajín y de los altibajos. La mente tiende su emboscada en un teatro de operaciones que es el futuro, transformado a menudo en un muro y en una cruel ansiedad: "en este horno de barro que es mi mente / se asa el costillar / de mis padecimientos futuros".

El hilo del tiempo, más que reconocerse como fluido, parece encerrar obstáculos y avatares en un nombre y apellido concretos: "esta cárcel fugaz / que es Oscar Conde". No obstante, cuando leemos los poemas reconocemos que la energía es el combustible principal de este individuo, lleno de esfuerzo y disciplina. Mediante un fraseo coloquial, tantea sus límites y los límites inevitables de cualquier existencia. Incluso parece obtener un goce particular al revisar esas fronteras: "empiezan a dolerme las horas / de trabajo. ya no juego / a ser dios". El sujeto poético del libro, atravesado por tensiones, articula los restos dispersos e incandescentes del mundo, y dota de sentido a sus jornadas, a pesar de afirmar en el "Posfacio" que no es "bueno por naturaleza", que "la bondad" es algo que procura imponerse a sí mismo cotidianamente. Si se reconoce poco diestro para la felicidad y la bondad, hay indicios (el cuerpo de la mujer amada, el afecto de los amigos y de los jóvenes discípulos de sus clases, incluso el epígrafe fraternal) que dan cobertura a una vida posible y deseable.

"Noche cerrada" es un poema que puede leerse como sinécdoque del libro. Narra la experiencia de un día en la vida del poeta ("este día atroz que se termina / vencido y sin vencerme"). Esta escena de agotamiento se repite. Es la escena de un hombre que llega abrumado al final de su jornada de trabajo y, en un instante de soledad, piensa en su pasado y se lamenta por lo que pudo haber sido. Sin embargo, el acto de enunciar ya es hacer pie en el presente. Además, el sujeto poético se reconoce "mejor de lo que fui" al evocar la felicidad que le proporciona la mano de su hija, a quien acompaña todas las mañanas a la escuela, y al imaginar un pequeño futuro, un resto de vitalidad: "estudiar bandoneón", "dominar esos esquivos / katas de *shoden* / que se resisten". Al designar los hábitos y las maneras que lo habitan, libre ya de los fantasmas y las torturas del ideal, el poeta emprende el saludable camino de la invisibilidad para "explorar otros mundos". La forma en que se llega al final de la existencia siempre encierra una pregunta ética acerca del tránsito, pues el miedo por el misterio eterno de la muerte puede tener su reverso en el tiempo de la sucesión: la vida breve. En ocasiones una mano, unos brazos, un cuerpo nos alientan y nos acarician durante los pocos días que tenemos aquí, en la tierra, y ese pequeño caudal, entonces, obra, en *La risa postergada*, de Oscar Conde, como oxígeno y como extraordinaria redención.

"Mi padre es leve como una flor": acerca de *Barcas sobre la zarza ardiente*, de Enrique Solinas

Enzo Cárcano*

Datos de la Obra

Solinas, E. (2016). *Barcas sobre la zarza ardiente*. Buenos Aires: Ediciones del Dock. Colección Pez Náufrago. ISBN 978-987-559-322-0.

Según se relata en el Éxodo (3, 1-6), una vez Moisés llevó a su rebaño allende el desierto y llegó hasta la montaña de Horeb. Allí, Yaveh se le apareció en la forma de una zarza ardiente que no se consumía. Ante la curiosidad del pastor, que se acercaba para mirar el extraño fenómeno, Yaveh se le reveló como "El Dios de tu padre, el Dios de Abraham, el Dios de Isaac y el Dios de Jacob". Desde entonces, la "zarza ardiente" ha sido un símbolo tradicional de la presencia divina. En el último poemario de Enrique Solinas, *Barcas sobre la zarza ardiente*, este motivo bíblico alude tanto al Dios Padre como al propio padre del poeta y, a través de él, a todos los padres. Pero no se trata este libro de un retrato, sino de un trayecto, de un pasaje del padre que muere, que se aleja, y del hablante hijo que transita su aceptación, su duelo. Y a eso aluden las "barcas" del título, símbolos antiguos que ya los griegos asociaron al viaje del espíritu.

Una de las voces más originales del panorama poético argentino actual, Enrique Solinas nació en Buenos Aires, en 1969. Desde 1989 colabora con publicaciones de la Argentina y del exterior. Es docente y forma parte de grupos de investigación sobre literatura argentina, literatura latinoamericana, y literatura y mística. Como poeta, publicó: *Signos Oscuros* (1995), *El Gruñido* (1997), *El Lugar del Principio* (1998), *Jardín en Movimiento* (2003), *Noche de San Juan* (2008), *El gruñido y otros poemas* (antología poética, 2011) y *Corazón Sagrado* (2014). En narrativa, publicó el libro de cuentos *La muerte y su conversación* (2007). Por su labor literaria, obtuvo numerosos galardones,

*Becario doctoral del CONICET y doctorando en la Universidad del Salvador (USAL). Máster en Lengua Española y Literatura Hispánicas por la Universitat de Barcelona. Profesor adjunto de Teoría literaria en la USAL. Correo electrónico: enzo.carcano@usal.edu.ar

Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 201-205.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

entre los que se cuentan el primer Premio Dirección General de Bibliotecas Municipales de Buenos Aires (1993), una mención en los Premios Municipales de la Ciudad de Buenos Aires a la Producción (1994-1995), el Subsidio Nacional de Creación de la Fundación Antorchas, el primer Premio Estímulo a la Creación de la Secretaría de Cultura de la Nación (2000) y la beca de residencia Shanghái Writing Program otorgada por el Gobierno de China (2014). Tradujo y versionó a numerosos autores, como, entre muchos otros, Safo de Lesbos, Horacio, Ovidio, Sharon Olds, Lucielle Clifton, Thomas Merton, Patrick Kavanagh, Roy Campbell, Edward Thomas, Rupert Brooke, R. S. Thomas, Anne Sexton, Sylvia Plath, Jane Kenyon, Crystal Williams, Henri Cole, Ruthven Todd, Li Young-Lee, Alda Merini, Henri Meschonnic, Zhao Lihong, Gu Cheng. Asimismo, su propia obra lírica se halla incluida en antologías nacionales y del extranjero, y ha sido traducida al inglés, al francés, al italiano, al griego, al portugués y al chino.

El nuevo libro de Solinas, breve pero intenso, es, en algún punto, una continuación de "El Rostro de Dios", pieza perteneciente a Noche de San Juan, el poemario anterior. "Esa mujer / extendida hasta la nuca debajo de la sábana" que aparece en el primer verso de dicha composición es, según sabemos por la dedicatoria final –"a mi madre, in memoriam"–, la difunta madre del hablante. Cuando este descorre la sábana que cubre el cuerpo, una mosca sale de su boca, y allí, en ese pequeño incidente, acontece lo epifánico, lo divino, y sucede la comprensión:

> Ahora sé que este es el rostro de Dios:
> una mujer que se va y la mosca que sonríe,
> compartiendo la misma despedida
> Tan solo nos queda
> cubrir el cuerpo de la desesperanza
> y contemplar el aire de la noche
> fatal y divino (2008, p. 46).

Ahora, en *Barcas sobre la zarza ardiente*, es el padre el que yace en la cama de un hospital. Pero la muerte no aparece como hecho consumado, sino como viaje, como una larga y pausada despedida. En el primer poema, "De los árboles del hospital", el hablante parte nuevamente de lo que parece ser una descripción de corte objetivista para adentrarse en hondas reflexiones sobre el padre, su padre, al que, como reza el epígrafe de Pía Tafdrup que abre el libro –"*Conozco a mi padre, / como la noche conoce / las estrellas*"–, conoce profundamente, y seguirá conociendo, como a la muerte misma ("No es fácil esperar la muerte / entender sus palabras, / comprender la intención", p. 9), en el trance final. Desde esa cama de hospital, el padre comienza el derrotero:

Ah, mi padre,
en su cama de hospital,
es un barquero
que atraviesa todas las aguas:
las corrientes del tiempo,
la creciente del corazón (p. 9).

Entre alusiones religiosas, no doctrinarias, tan características de la poesía de Solinas, el padre, cuya palabra aparece evocada, y el hijo, que lo dice, que lo invoca ("Elí, "Elí" [p. 33] lo llama emulando el vocativo bíblico[1], ese mismo que gritó Jesucristo en la cruz: "Dios mío, Dios mío, ¿Por qué me has abandonado?" [Mt 27, 46[2] y Mc 15, 34[3]]), entablan un etéreo y silencioso diálogo ("… mis palabras // que intentan callar / para decir") a través de recuerdos, de un lenguaje que aparece en la forma del río, de los peces ("Los peces mi rodeaban, / me hablaban, / yo los comprendía, / hablaban en tu lengua", p. 11), de la pesca ("un padre que piensa / que la vida es/ caña, tanza, anzuelo y carnada", p. 17), de una memoria que se mezcla sutilmente con el presente del hospital. En esta confluencia, padre e hijo se contemplan y se reconocen consustanciales al momento del adiós. En "Mi padre es leve", el hablante dice:

Mi padre es leve como una flor
cuando en otoño cae como la hojas
del libro que alguna vez leyó
al calor del invierno.

Cuando partas de aquí,
Padre,
partiré también.

Algo tuyo
quedará en mí,
siempre.

Y siempre algo de mí
se irá contigo (p. 21).

1. Ya aparecía en el Antiguo Testamento, en el comienzo del Salmo 22.

2. "Y alrededor de la hora nona clamó Jesús con fuerte voz: *«¡Elí, Elí! ¿lemá sabactaní?»*, esto es: *«¡Dios mío, Dios mío! ¿por qué me has abandonado?»*" (Nueva Biblia de Jerusalén Mt 27, 46).

3. En Marcos, el vocativo aparece con una leve diferencia, aparentemente dialectal o de transcripción: "A la hora nona gritó Jesús con fuerte voz: *«Eloí, Eloí, ¿lemá sabactaní?»*, —que quiere decir: *«¡Dios mío, Dios mío! ¿por qué me has abandonado?»*" (Nueva Biblia de Jerusalén Mc 15, 34).

Y luego será el padre, evocado, el que reconozca la necesidad del recuerdo para pervivir:

> Hijo:
> *No quiero tumba para mí,*
> *tan solo quiero*
> *ser una palabra*
> *en la memoria del tiempo,*
>
> *habitar tu boca,*
> *ver en tu mirada,*
>
> *que me recuerdes,*
> *tan sólo*
> *para no morir* (p. 27).

La despedida queda plasmada en "El paso del tiempo", balance que el hijo hace con miras al futuro:

> porque el tiempo ha pasado
> y nos enseña esta lección:
>
> De ahora en más
> y para siempre,
>
> yo seré la palma de la mano
> que te proteja.
>
> Y tú me llevarás
> a navegar el río de la historia,
> a compartir las imágenes
> que tu memoria guarda
> de todo tiempo anterior
> a esta despedida (p. 31).

El padre, en su barca, navega "decidido y mortal, / con las velas desplegadas, / hacia el reino" (p. 26). El hijo lo despide con el sosiego de quien ha comprendido lo suficiente como para aceptar la muerte. El agua que media entre esas orillas es ayer, pero también hoy, es cambio y movimiento, es el sostén del pescador y el impulso de viajero. Nadie realmente puede explicar "adónde van / los peces cuando mueren" (p. 40), así como no es posible rastrear lo insondable del fin terreno de los hombres. Sin

embargo, esa incerteza, lejos de ser vivida como angustia o melancolía, se trueca, sobre el final de *Barcas sobre la zarza ardiente*, en recuerdo esperanzador, en un mensaje de futuro, porque el padre, que surca el río hacia Dios, ahora vive en el hijo:

> cierro los ojos y recuerdo,
> y me sumerjo en las aguas,
> otra vez.
>
> Viene hacia mí de nuevo
> el pez de la esperanza.
>
> Voy de nuevo hacia él,
> como la única verdad posible (40).

Referencias Bibliográficas

Solinas, E. (2008). *Noche de San Juan*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.

Campos de la narratología. teoría y aplicación, de Daniel Capano: el Recorrido de un Maestro

Marcela Crespo Buiturón*

Datos de la Obra

Daniel Capano (2016). *Campos de la narratología. Teoría y aplicación*. Buenos Aires: Biblos. Colección Teoría y crítica. ISBN 978-987-691-453-6.

Años de lecturas reflexivas y experiencia docente, junto a una innegable honestidad intelectual, avalan, sin lugar a dudas, la tarea emprendida por el Dr. Daniel Capano, profesor emérito de nuestra institución, que continúa formando alumnos, docentes e investigadores en nuestras aulas y en las de otros centros educativos.

Sin olvidar a sus maestros —los que fue conociendo a lo largo de su carrera, como la Dra. Mignon Domínguez de Rodríguez Pasqués, y los que considera tales por las enriquecedoras lecturas que han legado al mundo de los estudios literarios, como Tzvetan Todorov, Víktor Sklovski, Roland Barthes, Claude Bremond, Gerard Genette, Georg Lukács, Theodoro Adorno, Walter Benjamin, Fredric Jameson, Hans Gadamer, entre muchos otros—, Capano dibuja un valioso mapa de coordenadas conceptuales y referencias bibliográficas sobre cuestiones de relevancia para los estudios actuales de narratología.

Comienza su trabajo con una suerte de recorrido por las reflexiones sobre esta disciplina —que debe su nombre al investigador Tzetan Todorov—, cuyo punto de partida sitúa en los postulados del formalismo ruso y los trabajos de Vladimir Propp, pasando por los aportes del estructuralismo, del desconstruccionismo, de los posestructuralismos y, más recientemente, por los del poscolonialismo y del nuevo historicismo, hasta nuestros días.

Dedica la primera de las nueve partes del libro a las narratologías nuevo-historicis-

*Profesora titular de Teoría literaria y coordinadora del Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la USAL. Investigadora del CONICET y de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: marcela.crespo@usal.edu.ar

Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 206-208.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

tas. Piensa las relaciones entre historia y ficción y cómo esta ha ingresado al plano epistemológico de la teoría literaria. Analiza las posturas de Hayden White, Paul Ricoeur y Seymour Menton, referentes indiscutibles, para luego abordar, desde esta perspectiva, las obras *Daimón*, de Abel Posse, y *La liebre*, de César Aira.

La segunda parte versa sobre la narratología comparativa, es decir, el diálogo entre la literatura comparada y la narratología. Como lo explica el autor, esta disciplina

> … se ocupa de cotejar textos narrativos —cualquiera sea el tipo de lenguaje que utilicen, escrito, fílmico, o de otra naturaleza— y descubrir sus particularidades. Se interesa por sus mecanismos de enunciación, su semiosis, las diferentes focalizaciones, los narradores y otras instancias narratológicas que juzgue pertinentes (pp. 91-92).

A continuación, emprende un abordaje de *Seda*, de Alessandro Baricco, *Querido amigo*, de Angélica Gorodischer, *El difunto Matías Pascal*, de Luigi Pirandello, *Martín Eidán*, de Mario Diament, y *Querido Ibsen: soy Nora*, de Griselda Gambaro.

Transitando la tercera parte, nos encontramos con sus reflexiones sobre los puntos de contacto entre la narratología, la lingüística y la estilística. Las alusiones a Greimas, Propp, Riffaterre y otros apoyan las conexiones posibles. El recorrido literario se dibuja por los senderos de *El castillo de los destinos cruzados*, de Ítalo Calvino.

La cuarta parte ahonda en las narratologías filosóficas, en la poética "falsificación de la realidad" y "los embustes de la ficción" (p. 133). Poniendo en diálogo diferentes filósofos, historiadores del arte, teóricos de la literatura, escritores y artistas plásticos, Capano destaca nuevamente la escritura de Ítalo Calvino, leyendo críticamente su obra *Palomar*. A ella suma *El congreso de literatura*, de César Aira, y "Gorgias y el escriba sabeo", título incluido en el volumen *El hombre invadido*, de Gesualdo Bufalino.

En la siguiente parte, la quinta, se dedica a las formas de narrar con fotogramas, es decir, la expresión cinematográfica. Su ojo crítico cae sobre dos magníficos filmes: *Baaria. La porta del viento*, del italiano Giuseppe Tornatore, y *Antes de la lluvia*, del macedonio Milcho Manchevski, y un documental que por momentos borra sus límites con la ficción: *Aquel querido mes de agosto*, del portugués Miguel Gomes.

Las sexta y séptima partes indagan las relaciones de la narratología con la música y las artes plásticas, respectivamente. Para las primeras, pone el foco en la obra del narrador y crítico musical Alessandro Baricco, y para las segundas, nos propone un diálogo entre diferentes grupos escultóricos, lienzos y textos literarios.

La octava parte de su libro la dedica a las relaciones —aunque parezcan insólitas— entre la narratología y la ciencia, planteando un caso particular que considera decididamente ilustrativo: la física cuántica en *Atlante Occidentale*, de Daniele Del Giudice.

En este exhaustivo relevamiento de las propuestas narratológicas, no podía faltar

un abordaje a las narraciones de la Internet: "La cibercultura ha generado un intenso intercambio literario, o más ajustadamente, 'ciberliterario', que ya no depende del libro, sino que se ofrece como hiperficciones y novelas alternativas de la red" (p. 267), comenta el autor en la novena y última parte.

En una eficiente y didáctica síntesis de los avances y zigzags de la narratología, Capano articula las diferentes posturas proponiendo un camino a transitar por los jóvenes investigadores y extendiendo una invitación a los no tan jóvenes, a revisar y volver a pensar estas cuestiones. La selección de obras literarias y de otras artes que aborda críticamente muestra no solo un amplio conocimiento del arte en habla hispana e italiana, sino la gran sensibilidad de su lectura atenta y reflexiva.

Solo resta invitar al lector a dejarse acompañar en este recorrido por el maestro Daniel Capano.

Un Jardín de Rosas que se Bifurcan
Reseña de *Variazioni sulla rosa*, de Antonio Catalfamo

Daniel Del Percio*

Datos de la Obra

Catalfamo, A. (2014). *Variazioni sulla rosa*. [Collana *A lume spento*.] Chieti: Edizioni Tabula Fati. ISBN 978-88-7475-388-8.

La utopía es un destino proteico y efímero, y una búsqueda infinita. Pensarla como un país inmutable, como Tomás Moro, le quita toda su belleza para otorgarle una eficacia imposible. Pensarla como una flor, como una rosa, acaso es lo más realista que pueda hacerse. Su belleza y su fugacidad se encienden en todas las formas que el poeta busca darle.

Esto sucede en el riquísimo poemario de Antonio Catalfamo *Variazioni sulla rosa*. Poeta y ensayista de larga trayectoria, ha publicado hasta ahora siete libros de poesía: *Il solco della vita* (1989), *Origini* (1991), *Passato e presente* (1993), *L'eterno cammino* (1995), *Diario pavesiano* (1999), *Le gialle colline e il mare* (2004), *Frammenti di memoria* (2009); y el libro de cuentos *Un filo di sangue* (1997). Es, a su vez, coordinardor del *Osservatorio permanente sugli studi pavesiani nel mondo*. Ha obtenido varias distinciones, como el Premio Cesare Pavese en dos ocasiones (por sendos ensayos sobre el autor italiano), y el Bartolo Cattafi en poesía, entre otros. En este, su último libro de poemas, tensa el ideal político con el poético sintetizándolo en esa flor frágil en su individualidad y persistente en sus múltiples variaciones, donde parecen conjugarse, de formas a veces inesperadas, la imagen poética y una profunda reflexión sobre la realidad y la condición humana, en formas que recuerdan, en ocasiones, al *poema-racconto* de su amado (y tan caro también a los argentinos) Cesare Pavese.

En la imagen de la rosa, tan múltiple como exquisita, se condensan significados recurrentes pero plenos de matices donde se destaca la mujer, vista como compañera y

* Doctor en Letras por la Universidad Católica Argentina (UCA), magíster en Diversidad Cultural por la Universidad Nacional de Tres de Febrero y Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Docente de Literatura italiana en la USAL y la UCA. Correo electrónico: dh3.1416@yahoo.com.ar
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 209-211.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

luchadora, pero también como flor y amante, conjugando la paradigmática y redentora *Beatrice* dantesca con la combativa Rosa Luxemburgo. En un laberinto de rosas que se bifurcan, todos los caminos, sin embargo, conducen a un mismo centro, tan femenino como libertario. Y ante todo, es ella misma (la rosa, la mujer) la revolución, tantas veces prometida y soñada como postergada y traicionada. La síntesis de esta búsqueda acaso podamos encontrarla en el primer poema, "Il Nido", que abre el poemario a ricas intertextualidades pavesianas, en particular, esa última novela, plena de conjunción de mito e historia, como *La Luna y las fogatas* (*La Luna e i falò*).

> *Anguilla, garzone bastardo, / senza arte né parte, /sogna anch'egli amori impossibili, / dà l'assalto alla Luna, / il suo calesse, trainato dall'Ippogrifo, / procede spedito / in mezzo alle stella* (p. 11).
> [Anguilla, garzón bastardo, / sin arte ni parte, /sueña también él amores imposibles / toma por asalto la Luna, / su calesa, llevada por el Hipogrifo, / avanza veloz / en medio de las estrellas] (Mi traducción.).

Trazando una suerte de "proemio", Catalfamo hace de "Anguilla", ese "sobreviviente" que entrecruza todos los relatos de *La Luna y las fogatas*, un utopista capaz de tomar por asalto la Luna (junto con la flor, y la rosa en particular, símbolo femenino por excelencia), como ese fiel escudero de Orlando, Astolfo, del *Orlando Furioso* de Ariosto.

El poemario despliega tantos matices que no podemos reproducirlos todos aquí. Pero en muchos poemas, como "*Ragazza Rossa*", en donde juega con la ambigüedad *ragazza rossa-ragazza rosa* ('la muchacha roja'-'la muchacha flor'), o el que da el nombre al libro, "*Variazioni sulla rosa*", la "energía semántica" de la palabra poética logra conjugar la utopía política y el amor ideal, auténtico "centro ubicuo" sobre el que gira toda esta constelación de poemas. A través de intensos y sutiles vasos comunicantes, el libro nos lleva también en un viaje hasta otro gran poeta italiano, Umberto Saba, quien, en un poema homónimo, escribió:

> *Ancora*
> *canta a me l'usignolo ed una rosa*
> *tra le spine è fiorita* (1969, p. 73).
> [Aún / canta para mí el ruiseñor y una rosa / florece entre las espinas][1].

Borges, un poeta *a priori* tan alejado del *pathos* pavesiano, no obstante gravita él también muchas veces sobre esta utopía tan diferente para cada poeta, a veces absurda, siempre impostergable: "La rosa es sin porqué" (1988, p. iv), afirma, citando al gran autor barroco alemán Angelus Silesius. Es así, porque "El arte sucede". Y sin embargo,

1. La traducción es mía.

en estas páginas, algunos de los infinitos porqués de la rosa surgen a nuestra vista, esos que el autor, en el laberíntico jardín de la "secretísima cámara de su corazón", ha sabido hacer florecer.

Referencias Bibliográficas

Borges, J. L. (1988). *Biblioteca personal.* Madrid: Alianza.
Saba, U. (1969). *Mediterranee.* Milano: Mondadori.

CARLOS BATTILANA. Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires con la tesis "Crítica y poética en las revistas de poesía argentinas (1979-1996)". Docente de la cátedra de Literatura latinoamericana I e investigador en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Se desempeña como profesor titular de Introducción a los Estudios de la Literatura en la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Hurlingham. Enseñó literatura latinoamericana y teoría literaria en la Universidad de Köln (Alemania) y en la sede andina de la Universidad Nacional de Río Negro. Ha publicado artículos sobre poesía argentina y latinoamericana en libros y revistas especializadas. Compiló y prologó *Una experiencia del mundo* (2016), volumen que recoge crónicas de César Vallejo. Colabora habitualmente con reseñas y notas en diversos medios. Publicó los libros de poesía *El fin del verano* (1999), *El lado ciego* (2005), *Materia* (2010), *Un western del* frío (2015), entre otros, y participó en antologías de poesía argentinas y latinoamericanas.

DIANA BELLESI. (Zavalla, Santa Fe, Argentina, 1946). Estudió Filosofía en la Universidad Nacional del Litoral, y entre l969 y 1975, recorrió a pie el continente. Durante dos años coordinó talleres de escritura en las cárceles de Buenos Aires, experiencia encarnada en el libro *Paloma de contrabando* (Torres Agüero, Buenos Aires, 1988). Ha publicado: *Destino y propagaciones* (Casa de la cultura de Guayaquil, Ecuador, 1970); *Crucero ecuatorial* (Sirirí, Buenos Aires, l981); *Tributo del mudo* (Sirirí, Buenos Aires, 1982) —los últimos dos libros mencionados han sido reeditados en un solo volumen por Libros de Tierra Firme en 1994—; *Contéstame, baila mi danza* (selección y traducción de poetas norteamericanas contemporáneas, Último Reino, Buenos Aires, 1984 —reeditado en versión ampliada por la editorial Angria, Caracas, en 1995, bajo el nombre de *Diez poetas norteamericanas*—); *Danzante de doble máscara* (Último Reino, Buenos Aires, 1985); *Eroica* (Libros de Tierra Firme/Último Reino, Buenos Aires, 1988); *Buena travesía, buenaventura pequeña Uli* (Nusud, Buenos Aires, l991); *Días de seda* (selección y traducción de poemas de Úrsula K. Le Guin, Nusud, Buenos Aires, 1991); *El jardín* (Bajo la Luna, Buenos Aires, l993); *Colibrí, ¡lanza relámpagos!* (poemas escogidos, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, l996); *Lo propio y lo ajeno* (un libro de reflexiones, Feminaria, Buenos Aires, 1996; reedición aumentada, Lom, Santiago de Chile, 2006); *The twins, the dream* (libro a dos voces con Úrsula K. Le Guin, Arte Público Press, University of Houston, Houston, 1996); *Sur* (Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1998). *Gemelas del sueño* (con U. K. Le Guin, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1998); *Leyenda* (poemas escogidos, Nuevas Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 2002); *Antología poética* (Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2002); *Mate cocido* (Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires 2002); *Desnuda y aguda la dulzura de la vida* (selección y traducción de la obra de Sophía de Mello Breyner, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2002); *La edad dorada* (Adriana Hidalgo, Buenos

Aires, 2003); *La rebelión del instante* (Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005); *Variaciones de la luz* (Bajo la luna, Buenos Aires, 2006); *Persecución del sueño* (poemas escogidos, Lom, Santiago de Chile, 2006); *La penumbra que mira el oro* (poemas escogidos, Limón, Buenos Aires, 2006); *La voz en bandolera* (poemas escogidos, Visor, Barcelona, 2008); *Tener lo que se tiene* (poesía reunida, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009); *La pequeña voz del mundo* (Taurus, 2011); *Zavalla con Z* (2012); *La piedra es el poema* (Espacio Hudson, 2015); *Pasos de baile* (Adriana Hidalgo, 2015). En 1993 le fue otorgada la beca Guggenheim en poesía; en 1996, la beca trayectoria en las artes de la Fundación Antorchas; en 2004 y en el 2014, el diploma al mérito del Premio Konex; en 2007, el premio trayectoria en poesía del Fondo Nacional de las Artes; en 2010, Premio Fundación El Libro —Mejor Libro año 2009—, Feria del Libro de Buenos Aires. En 2010 fue declarada Ciudadana Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires. En Agosto de 2011 recibió el Premio Nacional de Poesía.

Ana María Bellusci. Doctora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), profesora de Castellano, Literatura y Latín, correctora literaria y profesora superior de Lengua y Literatura Italianas. Autora de *Gramática Española para Traductores y para Correctores de Texto*s (Buenos Aires, Litterae, 1999). Investigadora principal del proyecto de investigación "Diccionario de Construcciones Sintácticas del Español de la Argentina" e investigadora principal del proyecto de investigación "Un Esbozo de Diccionario de Verbos en Español desde la Perspectiva de la Estructura Argumental. Una reflexión general sobre la naturaleza sintáctica, léxica y semántica de los verbos" (USAL). Fundadora y vicepresidenta (1988-2007) de la Fundación de Estudios Lingüísticos y Literarios LITTERAE, donde también se desempeñó, entre otras actividades, como profesora de Gramática Española, como directora responsable —en colaboración— del Programa de Enseñanza Abierta a Distancia (1992-2007), directora del Departamento de Idioma Español para Extranjeros (1990-1999), secretaria de redacción de *LITTERAE. Revista del Idioma Español* (1990-1998) y organizadora de las Primeras, Segundas, Terceras, Cuartas, Quintas, Sextas, Séptimas, Octavas y Novenas Jornadas sobre Normativa del Idioma Español (Buenos Aires, 1992, 1993,1994, 1996, 1997, 1998, 2000, 2003 y 2005). Expositora en distintos congresos y seminarios, jurado de concursos de poesía, cuento y del idioma español. En la actualidad se desempeña como profesora de Gramática Española en la Licenciatura en Letras de la USAL.

Osvaldo Bossi. (Ciudadela, Buenos Aires, 1963). Poeta y narrador. Entre sus libros publicados, se encuentran: *Tres* (Bajo la luna nueva, 1997-Caleta Olivia, 2016), *Fiel a una sombra* (Siesta, 2001-Viajero Insomne, 2015), *El muchacho de los helados y otros poemas* (Bajo la luna, 2006), *Ruego por el tornado. Tres* (Sigamos enamoradas, 2006),

Del Coyote al correcaminos (Huesos de Jibia, 2007-En el aura del sauce, 2010), *Adoro* (Bajo la luna, 2009), *Esto no puede seguir así* (Letras Y Bibliotecas de Córdoba, 2010), C*asa de viento, antología personal* (Nudista, 2011), *Ni la noche ni el frío* (Textos intrusos, 2012), *Chicos malos* (Editorial Conejos, 2012), *Como si yo fuera su novia* (Mágicas naranjas, 2013), *Yo soy aquel* (Nudista, 2014) y *A dónde vas con este frío* (El ojo del mármol, 2016). Forma parte de diversas antologías de poesía argentina y latinoamericana. Colabora como crítico en distintos medios especializados. Organiza, junto con los chicos y chicas de su taller, el ciclo de lectura El rayo verde. Encargado de la formación en el área de escritura, coordina talleres de poesía y de narrativa en forma grupal e individual.

Enzo Cárcano. Máster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona, profesor y licenciado en Letras, y corrector literario por la USAL. Becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (ILAR, UBA). Doctorando en Letras en la Universidad del Salvador (USAL). Actualmente, trabaja, en esta misma institución, como investigador del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (IIFLyEO), y como profesor adjunto de Teoría Literaria. Es secretario de redacción de la revista *Gramma* (Escuela de Letras, USAL) y miembro del Comité Ejecutivo de la colección La vida en las Pampas, que dirige María Rosa Lojo en Editorial Corregidor. En 2015 fue asistente de la curaduría literaria de las muestras "Leopoldo Marechal 1900-1970" y "El gran juego de Leopoldo Marechal", ambas organizadas por el Ministerio de Cultura de la Nación Argentina. Coeditó, con María Rosa Lojo, *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI* (Pamplona, EUNSA, 2017).

Marina Cavalletti. (Avellaneda, Buenos Aires, 1978). Magíster en Escritura Creativa por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Estudió Comunicación Social en la Universidad de Buenos Aires; se graduó como profesora de Castellano, Literatura y Latín en el IES N.° 1 Alicia Moreau de Justo, y como técnica profesional en Música en el Taller de Música y Artes de Buenos Aires. Es corresponsal del diario *El Tribuno* de Salta desde 2005 hasta hoy. Colabora con diversas publicaciones virtuales y medios independientes como periodista cultural y correctora. Ha sido docente de la UBA, el IES N.° 1 Alicia Moreau de Justo y el Instituto Universitario Nacional de las Artes. Da clases en la Universidad Nacional de Avellaneda. Es compositora y poeta. Desde junio de 2016 coordina el ciclo de música y lecturas "Brote poético".

Susana Cella. Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universi-

dad de Buenos Aires, donde trabaja como profesora e investigadora Es autora de los libros de poemas *Tirante, Río de la Plata*, *Eclipse* y *De Amor (dientes, paredes arrugadas)*; las novelas *El Inglés* y *Presagio*; y el ensayo *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima,* entre otros. Publicó poemas y ensayos en revistas y capítulos de libros en la Argentina, Chile, Cuba, España, Estados Unidos, Francia, México y Uruguay, y realizó numerosas antologías poéticas con estudios preliminares. Participó en coloquios, congresos, encuentros poéticos y lecturas en el país y el extranjero. Traduce literatura en lengua inglesa, entre otros títulos: *Irlandeses, Algunas historias de la era del jazz, Antología del cuento norteamericano*. Fue becaria de la Universidad de Buenos Aires, y obtuvo la beca de ILE (Ireland Literature Exchange) en 2007 para realizar estudios literarios en Dublín. Colaboró en revistas y periódicos como *Página 12*, *Clarín*, *El Cronista Comercial*, *Perfil*, *El País* de Montevideo y la Agencia Télam. Actualmente escribe en *Caras y Caretas*. Coordina el Espacio Literario Juan L. Ortiz en el Centro Cultural de la Cooperación. Integra la Consejo de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras. Es miembro del Comité Asesor de la Colección de Ensayo Amaru de las Ediciones El Santo Oficio (Lima, Lima-New York) y de la revista *Dodó*.

Oscar Conde. Doctor en Letras por la Universidad del Salvador. Poeta, ensayista y profesor universitario. Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires, donde enseñó griego clásico entre 1983 y 2006. Actualmente es profesor en el Doctorado en Filosofía de la Universidad Nacional de Lanús (UNLa) y Profesor Asociado Ordinario en el área de Literatura Argentina en la Universidad Pedagógica de la Provincia de Buenos Aires (UNIPE), donde dirige la Especialización en la Enseñanza de la Lengua y la Literatura. Ha publicado artículos y ofrecido conferencias, ponencias y seminarios sobre literatura griega clásica, tango, lunfardo, rock y poesía argentina y española. Es miembro de número de la Academia Porteña del Lunfardo. Es compilador de *Estudios sobre tango y lunfardo ofrecidos a José Gobello* (2002), *Poéticas del tango* (2003), *Poéticas del rock* (2007, volumen I) y *Poéticas del rock* (2008, volumen II); y autor del *Diccionario etimológico del lunfardo* (1998; segunda edición: 2004) y de *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos* (2011). Sus libros de poesía son *Cáncer de conciencia* (2007), *Gramática personal* (2012) y *La risa postergada* (2017).

Marcela Crespo Buiturón. Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Lleida (España); coordinadora del área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador (IIFLEO-USAL), e investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Ha impartido conferencias y participado en varios equipos de investigación en universidades argentinas y

españolas. Es docente del Doctorado en Letras, profesora titular de Teoría Literaria y editora de la revista *Gramma* de la Facultad de Filosofía y Letras de la USAL. Ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas y volúmenes temáticos, y los libros: *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo* (2008), *Buenos Aires: La orilla frente al abismo. Sujeto, ciudad y palabra en el exilio argentino* (2009), *La memoria de la llanura: Los marginales usurpan el protagonismo de la Historia* (2012) y *Avatares de un sujeto a la deriva* (2013).

GREG DAWES. Profesor titular de Literatura Latinoamericana en la Universidad Estatal de Carolina del Norte (Estados Unidos) y editor de la revista *A Contracorriente*. Especialista en poesía latinoamericana, es autor de *Aesthetics and Revolution: Nicaraguan Poetry, 1979-1990* (1993), *Verses Against the Darkness: Pablo Neruda's Poetry and Politics* (2006), *Poetas ante la modernidad: las ideas estéticas y políticas de Vallejo, Huidobro, Neruda y Paz* (2009) y *Multiforme y comprometido: Neruda después de 1956* (2014).

DANIEL DEL PERCIO. Doctor en Letras por la Universidad Católica Argentina y Magíster en Diversidad Cultural por la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es docente de Literatura Italiana en la Universidad Católica Argentina y en la Universidad del Salvador, y docente e investigador en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Palermo, en donde dirige un proyecto sobre Historia Contrafáctica. Forma parte del Centro de Literatura Comparada "María Teresa Maiorana" y del SIPLET (Seminario interdisciplinario permanente de Literatura, Estética y Teología), ambos en la Universidad Católica Argentina. Ha publicado numerosos artículos y colaboraciones. Entre sus libros de más reciente aparición se destacan *Las metamorfosis de Saturno. Transformaciones de la utopía en la literatura italiana contemporánea* (2015) y el libro de poemas *Bautismo de la Memoria* (2015).

MARÍA AMELIA DÍAZ. Docente y Bibliotecóloga. Poeta, narradora y ensayista. Coordina talleres literarios estatales y privados. Publicó, en poesía: *Cien metros más allá del asfalto*, *Para abrir el paraíso*, *Las formas secretas*, *La dama de noche y otras sombras*, *Para justificar a Caín, Extranjeras a la Intemperie, Pequeña Antología* (Summa Poética, 30º Aniversario Ed. Vinciguerra). En narrativa, publicó: *Historias de mujeres desaforadas* (cuentos). Integra antologías nacionales e internacionales. Parte de su obra fue traducida al italiano y al catalán. Editó la revista cultural *Sofós* y las antologías *Poetas sobre poetas I, II y III.* Fue incluida en el *Diccionario de autores* del Ministerio de Cultura Buenos Aires y en el Museo de Poesía de San Luis. Fue presidenta de la Sociedad Argentina de Escritores Oeste. Es coordinadora de los Cafés Literarios *La Casa del Poeta* y *Extranjera a la Intemperie*. Es miembro de la Comisión Organizadora del Encuentro de

Escritores en Morón. Creó, con otros poetas, el Gran Salón de Poesía del Bicentenario y la Marcha Poética-Poesía en imagen, en el Salón Dorado de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos. Aires. Fue distinguida por su trayectoria por la Secretaría de Políticas Culturales de los Municipios de Morón e Ituzaingó y por Asociación Latinoamericana de Poesía. Obtuvo el premio Talleres de la Sociedad Argentina de Escritores, el premio Gente de Letras, el premio Santa Rosa de Ituzaingó, la mención honorífica Poesía Ciudad de Buenos Aires Bienio 2008/2009, la mención de honor Cuento Faja Sociedad Argentina de Escritores (2015).

Liliana Díaz Mindurry. (Buenos Aires, 1953). Escritora y docente, abogada de formación. Tiene veintiún libros publicados, entre ellos, las novelas *La resurrección de Zagreus, A cierta hora, Lo indecible, Summertime, Hace miedo aquí*, y el libro de ensayos *"La voz múltiple" y "La maldición de la literatura"*. Algunos de sus libros de cuentos son: *Buenos Aires ciudad de la magia y de la muerte, En el fin de las palabras, Retratos de infelices, Último tango en Malos Ayres*. En poesía, publicó *Sinfonía en llamas, Paraíso en tinieblas, Wonderland, Resplandor final, Cazadores en la nieve*. Varios de sus poemas fueron publicados en Colombia, Austria y otros países. Su obra fue traducida al alemán y al griego. El cuento "Onetti a las seis" fue llevado a la escena teatral por Hernán Bustos junto con "Un sueño realizado", de J. C. Onetti (teatro IFT, 2008). Realizó el prefacio a las *Obras Completas* de Onetti en la Editorial Galaxia Gutenberg de España y ha escrito numerosos ensayos sobre su obra. Obtuvo el Premio Planeta 1998 por su novela *Pequeña música nocturna*. También en narrativa, el Primer Premio Municipal de Buenos Aires de cuentos editados Bienio 90-91 por *La estancia del sur;* el Primer Premio Municipal de Córdoba por el mismo libro; el Primer Premio Fondo Nacional de las Artes 1993 por la novela *Lo extraño*, el Premio Centro Cultural de México en cuento 1993; el Premio El Espectador de Bogotá en cuento 1994, ambos en el concurso Juan Rulfo de París; el primer Premio Jiménez Campaña de Granada; el Premio Fernández Rielo de Madrid; el Primer Premio Embajada de Grecia, el Primer Premio First. Fue premiada por la Municipalidad de Encina de la Cañada (España) y la Municipalidad de Puebla (México). Ha recibido el subsidio de Antorchas.

Dolores Etchecopar. (Buenos Aires, 1956). Fundó y coordinó los ciclos "El Pez Que Habla" y "Santo Cielo". Dirige "Hilos Editora". Fue incluida, entre otras antologías, en *Se miran, se presienten, se desean. El erotismo en la poesía argentina* (con selección y prólogo de Rodolfo Alonso, Ameghino Editora, 1997), *70 poetas argentinos* (1970-1994, con selección de Antonio Aliberti), *Poesía argentina de fin de siglo* (Tomo IV, Editorial Vinciguerra), *Unidad variable, Bolivia-Argentina. Poesía actual"*(con selección de Laura Raquel Martínez, en Bolivia, 2011), *200 años de poesía argentina* (con se-

lección de Jorge Monteleone, Editorial Alfaguara, 2010) y en el número monográfico 54 de *Gramma*. Poemas suyos fueron traducidos al francés, inglés y portugués. Entre 1982 y 2016 publicó los poemarios *Su voz en la mía*, *La tañedora*, *El atavío*, *Notas salvajes*, *Canción del precipicio (1989-1993)*, *El comienzo* y *El cielo una sola vez.* La Editorial Ruinas Circulares dio a conocer en 2012 una antología de su poesía: *Oscuro alfabeto* (con selección y prólogo de Enrique Solinas).

CELIA CLARA FISCHER. Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Poeta y ensayista. Ex docente titular de Literatura Alemana en la Universidad Nacional de Rosario y de Literatura Rusa en la Universidad Católica Argentina (UCA). Actualmente es profesora titular emérita de las cátedras de Literatura Rusa y de Literatura Alemana en USAL. Profesora titular de Literatura Alemana en el Instituto del Profesorado del CONSUDEC. Parte de su obra poética ha sido traducida al portugués.

PAULA JIMÉNEZ ESPAÑA. (Buenos Aires, 1969). En poesía, publicó: *Ser feliz en Baltimore* (Nusud, 2001), *Formas* (libro y CD, junto con la cantante Valeria Cini, Terraza, 2002), *la casa en la avenida* (Terraza, 2004), *la mala vida* (Bajo la Luna, 2007), *Ni jota* (Abeja Reina, 2008), *Espacios naturales* (Bajo la Luna, 2009), *La vuelta* (Simulcoop, 2013), *Paisaje alrededor* (Bajo la Luna, 2014), *Canciones de amor* (27 Pulqui-Vox, 2015), la antología personal *El corazón de los otros* (Tabaquería, 2015, México) y las plaquetas *Las cosechadoras de flores* (La Mariposa y la Iguana, 2014) y *Nada llora* (La mariposa y la iguana, 2015). En prosa, publicó: *Pollera pantalón / Cuentos de género* (La Mariposa y la Iguana, 2012). En 2006 recibió el Primer Premio Nacional de Literatura Tres de Febrero; en 2008, el Primer Premio Fondo Nacional de las Artes y, en 2015, un reconocimiento del Premio Nacional (Ministerio de Cultura de la Nación). Fue traducida al inglés y publicada en medios literarios y antologías, nacionales y extranjeros. Dicta talleres de escritura desde el 2001. Como periodista colabora con *Soy* y *Las 12*, de *Página/12.*

JULIÁN MARTÍNEZ VÁZQUEZ. Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y diplomado en Filología Griega por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, se desempeña en la USAL como contenidista y orientador de Lengua Española, materia perteneciente a la Especialización en la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera. En esta última, es profesor de Español como Lengua Extranjera en los niveles intermedio, alto y avanzado. Además, es profesor de Griego en la carrera de Filosofía (USAL). Es coautor, junto con Haydée Nieto, Oscar De Majo y Soledad Alén, de *Gramática del Español. Una visión del español como lengua nativa y extranjera*. A su vez, se desempeña en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos

Aires como ayudante de prácticas de Gramática. Es autor de diferentes adaptaciones y versiones de mitos griegos para chicos: *La casa de Atreo* (2006), *Los viajes de Hércules* (2009); *Los mitos griegos* (2014); entre otros.

Cristian Mitelman. (Buenos Aires, 1971). Profesor de Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña en docencia tanto en el nivel medio como en el terciario. En 1999 publicó *Libro de mapas y de símbolos* (poesía); en 2007, *Villa Medea* (cuentos); y en 2012, *Una música que gira* (cuentos). Junto a Fernando Sorrentino, publicó dos relatos policiales en la *Ellery Queen' s Mistery Magazine*: "El centro de la telaraña" y "Razones estrictamente literarias". Obtuvo el segundo Premio Iniciación de Poesía (Producción 95-96), concedido por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, y una mención de honor del Fondo Nacional de las Artes en el Género Cuento (2000). Su relato "Guerras fenomenológicas" obtuvo el primer premio en el concurso organizado en conmemoración del 50 aniversario de la computación en la Argentina. Algunos de sus textos aparecieron en *Proa*, *Prisma*, *Puro Cuento,* el suplemento *Ñ* y el diario *La Prensa*.

Hugo Mujica. (Buenos Aires, 1942). Estudió Bellas Artes, Filosofía, Antropología Filosófica y Teología. Esta gama de estudios se refleja en la variación de su obra, que abarca tanto la filosofía, como la antropología, la narrativa como la mística y, sobre todo, la poesía. Entre sus principales libros de ensayos, se cuentan *Origen y destino* (1987), *La palabra inicial* (1995), *Flecha en la niebla* (1997), *Poéticas del vacío* (2002), *Lo naciente* (2007), *La casa y otros ensayos* (2008), *La pasión según Georg Trakl* (2009) y *Del saber del no saberse* (2014). *Solemne y mesurado* (1990) y *Bajo toda la lluvia del mundo* (2008) son sus dos libros de cuentos. Su obra poética, iniciada en 1983, ha sido editada en Argentina, España, Italia, Francia, Estados Unidos, Chile, Eslovenia, Rumania, Bulgaria, Grecia, Portugal, México, Colombia, Ecuador, Costa Rica, Venezuela, Bolivia y Uruguay. En 2013-2015 publicó tres volúmenes con casi la totalidad de su obra poética, ensayística y narrativa, *Del crear y lo creado*, en la editorial Vaso Roto, México-España. En 2013 se editó *Cuando todo calla*, por el que recibió el XIII Premio Casa de América de Poesía Americana. Su vida y sus viajes han sido el material principal de su obra, hitos como el haber vivido y participado de la década de los 60 en el Greenwich Village de Nueva York, como artista plástico, o el haber callado durante siete años en el silencio de la vida monástica de la Orden Trapense, donde comenzó a escribir, son algunos de los mojones de su historia.

Jorge Paolantonio. (Catamarca, Argentina, 1947). Doctorado en Lenguas Modernas. Profesor y licenciado en Lengua y Literatura Inglesa. Suma una treintena de títu-

los publicados entre poesía, novela y teatro. Aparecieron este año: *Cielo Ganado* (poesía, Buenos Aires, Vinciguerra), *Los vientos de agosto* (novela, Lima, Hanan Harawi), *Tigre, Tigre* (antología español-francés, Quebec, Festival Trois-Rivieres). Asiste invitado a ferias del libro y festivales internacionales de poesía. Recibió el premio Nacional-Regional (NOA)-Poesía; el primer Premio Municipal de Poesía de Catamarca; el primer Premio —Novela— Ciudad Autónoma de Buenos Aires; los premios Municipales de Jujuy y Luis de Tejeda (Córdoba) —novela breve—; el premio Nacional Esteban Echeverría a la Trayectoria; el premio Internacional SoleLuna —novela—(Milán); el primer premio Dramaturgia, Fundación Garzón-Céspedes, Madrid; el Premio nacional Micaela Bastidas-INADI (cuento); el Diploma Senador D. F. Sarmiento, distinción máxima que otorga el Senado Nacional.

SUSANA PÉREZ-ALONSO GARCÍA-SCHEREDRE. (Santullano de Mieres, Asturias, 1958). Ha escrito siete novelas y huye de los círculos literarios procurando tener el mínimo contacto posible con escritores: le interesa la gente "normal", el mundo real, el campo, hacer mermeladas y licores. Y leer. Es disléxica. Su primera novela la autoeditó en el año 1999, y posteriormente editó con Random House Mondadori el resto. Nunca hasta entonces había escrito más que artículos de contenido político o social. Colaboró con medios de comunicación españoles durante años, hasta que fue despedida de todos ellos por "insumisa". Adora la risa en la misma medida que la soledad o dar de comer a las cabras y los pájaros. Para ella vivir no es escribir y piensa que quien no vive no escribe o al menos no puede hacerlo de manera correcta. Posiblemente lo menos importante de su vida sea la literatura, pero se engaña: no puede parar de contar historias. Sus páginas web son: www.susanaperezalonso.com y www.penapobre.com.

CRISTINA PIÑA. Magíster en Pensamiento Contemporáneo; licenciada y profesora en Letras por la Universidad del Salvador. Poeta, crítica literaria, traductora y profesora universitaria. Es profesora titular de Teoría y Crítica Literaria e Introducción a la Literatura en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Asimismo es directora del grupo de investigación "Escritura y productividad". Ha dictado conferencias de su especialidad en Estados Unidos, España, Escocia, República Checa y México. Ha traducido, del inglés y del francés, más de ciento cincuenta obras de narrativa y piezas de teatro, por las que obtuvo ocho distinciones, entre ellas el Premio Teatro del Mundo de Traducción 2004-2005 (otorgado por la Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas). Ha publicado diez libros de poemas y ha editado libros de ensayo, teoría y crítica literaria, entre ellos: *Literatura y (pos)modernidad. Teorías y lecturas críticas* (2008), *Límites, diálogos, confrontaciones. Leer a Alejandra Pizarnik* (2012) y *En la trastienda del lenguaje. Nueve miradas a la escritura de Alejandra Pizarnik* (editora y

autora del prólogo y un artículo, 2015). Es autora de más de cincuenta artículos en volúmenes colectivos y revistas especializadas del país y del exterior. En 1982, ganó la Beca Fulbright y formó parte del International Writing Program (Universidad de Iowa). En 2006, recibió el Premio Konex para las Humanidades (1996-2006) en la categoría Teoría Literaria y Lingüística.

Cristina Pizarro. (Buenos Aires, 1949). Profesora de Castellano, Literatura y Latín por el Instituto Nacional del Profesorado Joaquín V. González. Licenciada en Educación y Gestión Institucional por la Universidad Nacional de Quilmes. Coordinadora de Psicodrama Psicoanalítico grupal en el Centro de Psicodrama Psicoanalítico Grupal de Eduardo Pavlovsky. Diploma de honor del Instituto Literario y Cultural Hispánico de California. Master in International Poetry por la Commissione di Lettura Internazionale con sede in Trento. Premio Embajador Rubén Vela a la Trayectoria en Poesía. Mención de Honor Certamen Voces de la Eucaristía (Congreso Eucarístico Nacional, Tucumán, 2016). Fundadora del Grupo Alegría, actividades de lectura y escritura grupales para la revelación e integridad de los afectos. Miembro de la Academia Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil. Presidente fundadora de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil (2012-2014). Poemarios publicados: *Poemas de agua y fuego*, *La voz viene de lejos, Lirios prohibidos*, *Jacarandaes en celo*, *Confesiones de Gertrudis Glauben, Diario de Rosalind Schieferstein, No sabré el final del tiempo*. *Diálogo/dialogo con mi obra poética. Exploración retrospectiva*. Libros de teoría literaria con orientación pedagógica-didáctica publicados: *El taller de juegos literarios, El Taller de juego dramático*. *En la búsqueda del lector infinito. Una nueva estética de la literatura infantil en la formación docente.* Sus poemas han sido traducidos al alemán, inglés, italiano, francés, catalán, gallego, portugués, farsi y bengalí, y difundidos en numerosas revistas literarias y en la prensa oral y escrita, en el país y el exterior. Blog: http://cristina-pizarro.blogspot.com.ar

María Lucía Puppo. Doctora en Letras por la Universidad Católica Argentina y profesora titular de Teoría de la Comunicación en la misma institución. Investigadora adjunta del CONICET en el Centro de Estudios de Literatura Comparada "María Teresa Maiorana" (UCA). Ha conducido diversos proyectos referidos a poéticas iberoamericanas de los siglos XX y XXI. Artículos suyos han aparecido en numerosos medios académicos de América y Europa. En 2006, publicó *La música del agua. Poesía y referencia en la obra de Dulce María Loynaz*, y en 2013, *Entre el vértigo y la ruina. Poesía contemporánea y experiencia urbana.*

Susana Villalba. (Buenos Aires, 1957). Publicó, en poesía, hasta la fecha, *Oficiante de sombras* (1982), *Clínica de muñecas* (1986), *Susy, secretos del corazón* (1989), *Matar*

un animal (Caracas, 1995; Buenos Aires, 1997), *Caminatas* (1999) y *Plegarias* (2004). *Matar un animal* ha sido también editado en Costa Rica y en Venezuela, y reeditado en Buenos Aires; un fragmento de *Plegarias* fue editado en Nueva York. Dirige la Casa de la Lectura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Pertenece a la revista y editorial Último Reino. Recibió la Beca Guggenheim 2011 y el segundo Premio Municipal de Buenos Aires 2004/5. Dicta la materia de posgrado Poesía en Dramaturgia, en el Instituto Universitario Nacional de Artes. Diseña y conduce un programa radial de Poesía en la página web de la Biblioteca Nacional. Realiza crítica teatral en la Revista *Ñ*. Montó y dirigió algunas de sus obras teatrales; una de ellas fue publicada por el Instituto Nacional del Teatro; otra recibió Mención del Fondo Nacional de las Artes. Anteriormente, creó y dirigió la Casa de la Poesía de la Ciudad y la Casa Nacional de la Poesía y sus Festivales Internacionales. Dictó talleres literarios en la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires, talleres de cine y literatura, y de poesía y fotografía.

Víctor Gustavo Zonana. Doctor en Letras (FFyL, UNCuyo). Investigador independiente del CONICET. Profesor asociado efectivo de la aátedra de Literatura Argentina II (FFyL, UNCuyo). Miembro del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Ha realizado estudios sobre la poesía argentina y mendocina contemporánea, sobre narrativa argentina contemporánea y sobre las metáforas del lenguaje poético y económico desde una perspectiva cognitiva. Docente invitado en las universidades de Leipzig, Bretagne Sud, Université de Limoges, Navarra, Católica de Valparaíso, UNISINOS (Brasil), Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis), Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional del Nordeste y Universidad Nacional de Villa María. Entre sus publicaciones, se hallan: *Metáfora y simbolización en* Altazor (Mendoza, 1994); *Orfeos argentinos. Lírica del 40* (Mendoza, 2001); *Eduardo Jonquières. Creación y destino en la poéticas del 40* (Buenos Aires, 2005); *Arte, forma, sentido. La poesía de Daniel Devoto* (Córdoba, 2010). En colaboración: *Poéticas de autor en la literatura argentina. Desde 1950, volúmenes I y II* (Buenos Aires, 2007/ 2010, en co-edición con Hebe Beatriz Molina) y *Poesía argentina. Dos miradas* (Buenos Aires, 2008, en co-autoría con Marta Elena Castellino). Ha editado: de Leopoldo Lugones, *Filosofícula* (autor del estudio preliminar y de las notas, 2013); y de Alfonso Sola González, *Obra poética* (autor del estudio preliminar y responsable de la edición, 2015).

Normas Editoriales para la Presentación de Trabajos

La revista *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de un número por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

Presentación de los Textos

Los textos serán redactados en español. En los artículos de investigación, se solicita la traducción al inglés del resumen y las palabras clave.

Todos los textos de investigación deberán ser de carácter inédito y original. Es requisito que no se encuentren postulados al mismo tiempo para aparecer en otra publicación. La extensión de los artículos de investigación será entre 15 y 30 páginas, incluidas las notas y referencias. Los demás tipos de texto: trabajos de cátedra, reseñas, entrevistas, adelantos de libros, ensayos, cuentos y poesías presentarán la extensión que su desarrollo requiera.

Los textos de investigación serán sometidos a un proceso de evaluación con la modalidad «doble ciego»: serán entregados simultáneamente a un evaluador interno y a otro externo, de carácter anónimo, que, sin intercambiar sus opiniones, emitirán un veredicto al Comité de Redacción. Los resultados pueden ser tres: que el texto sea aceptado sin condicionamientos; que sea aceptado pero sometido a un período de revisión y enmienda para adecuarlo al formato de publicación de la revista; que sea rechazado por no cumplir con los requisitos o con el objeto de la revista.

Todos los autores deberán enviar un CV breve, en archivo aparte, que no exceda las 230 palabras y que contenga: nombre, apellido, correo electrónico, títulos, pertenencia institucional, publicaciones y premios más destacados.

Formato de los Artículos

Se deberán seguir las siguientes especificaciones

Tamaño de la página	A4 (21cmx29,7cm).
Márgenes	Superior e inferior: 2,5cm. Derecho e izquierdo: 3cm.
Tamaño y tipo de letra	Times New Roman, 12 puntos.

Interlineado y alineación del cuerpo del texto	Interlineado doble, incluyendo la/s página/s de Referencias. Justificar el texto, no numerar las páginas.
Sangría de comienzo de párrafo	5 espacios. No dejar espacio de interlínea entre párrafos.
Título	Encabeza el artículo. No superar las 12 palabras. Times New Roman, tamaño 14, en negrita, sin subrayar, centrado, interlineado simple. Sólo mayúscula la primera palabra.
Datos personales	Debajo del título, dejar un espacio, centralizar, interlineado simple: nombre, apellido de cada autor del trabajo y debajo afiliación institucional de cada autor (no utilizar siglas). País de pertenencia y correo electrónico. Deberá estar escrito en Times New Roman, tamaño 12, en negrita. Para los trabajos de cátedra, debajo del nombre del alumno, aclarar cátedra y año.
Resumen y *Abstract*	Preciso, que refleje el propósito y el contenido. Informativo, no evaluativo. Coherente y conciso. Extensión máxima de palabras permitidas: 250. Interlineado simple y texto justificado. En español e inglés. El *abstract* va en letra cursiva por ser en lengua extrajera.
Palabras Clave y *Keywords*	Entre 5 y 8 en español y sus equivalentes en inglés. Las *keywords* van en letra cursiva por ser en lengua extrajera.
Estructura del manuscrito No titular cada parte	Introducción, Metodología, Desarrollo, Conclusión o resultados. Tablas y figuras. Notas. Referencias. Apéndice. Las tablas, figuras y apéndices se aceptarán en caso de que sean estrictamente necesarios.
Tablas y figuras	Aparecen al final del contenido del artículo y antes de las Referencias, sólo aquellas que fueron mencionadas en el texto. Se identifican con números arábigos y de forma consecutiva: Tabla 1, Tabla 2, Tabla 3, etcétera. Figura 1, Figura 2, Figura 3, etcétera.

Notas al pie	Times New Roman, tamaño 10. No deben usarse sangrías. Se enumeran en el orden que aparece en el manuscrito en números arábigos. Se ubican a pie de página. No se destinan para las referencias de las citas textuales, que, en cambio, van al final del texto. Limitar el número de notas a un mínimo indispensable para el desarrollo del artículo.
Referencias	No se debe confundir con la Bibliografía. Se indicarán en hoja separada. No habrá Bibliografía General, sólo se listarán en orden alfabético las referencias bibliográficas de las citas textuales realizadas.
Apéndice	Cada uno, en página separada

Se solicita hacer **referencias a otras fuentes de información** dentro del texto con el fin de evitar las notas al pie. Todas las citas (en cualquiera de sus formas) deben tener una correspondencia exacta con las entradas consignadas en la Lista de Referencias; al tiempo que no deben incluirse, en esta última, las entradas que no se correspondan con las citas dentro del artículo. Existen diversos modos de realizar la cita:

a) Citas directas o textuales. Se trata de la transcripción, palabra por palabra, de otro texto. Deben aparecer siempre tres datos: apellido del autor, fecha de la publicación y el número de la/s página/s donde aparece la referencia. Si la cita tiene menos de tres líneas, se integra en el texto con comillas bajas « ». Si por el contrario, la cita tiene más de tres líneas, se escribe en bloque de cuerpo menor (tamaño 11, interlineado sencillo y 5 espacios de sangría a cada lado), separado del texto principal y sin comillas. No debe utilizarse letra cursiva o bastardilla para las citas. Es necesario indicar las páginas exactas que fueron citadas. Debe usarse la abreviatura p. para «página» y pp. para «páginas».
b) Paráfrasis o citas indirectas. No aparece en el artículo una transcripción literal del texto; sin embargo, los contenidos de los argumentos o de lo dicho remiten conceptualmente a otro/s texto/s. No es necesario indicar las páginas.
c) Citas de autoridad. Se emplea este recurso para indicarle al lector de qué texto se tomó la información presente en un determinado párrafo del artículo. Sirve para dar a conocer la bibliografía fundamental consultada por el autor y para respaldar su investigación. Puede indicarse o no las páginas, según si la fuente de información es un texto completo, un capítulo o un fragmento. En el caso de omitir una parte de la cita, deberá indicarse la elipsis con tres puntos

encerrados en corchetes […]. En cuanto a las citas extensas, con omisiones de comienzo o final de oración, deberán indicarse con puntos suspensivos solamente. A continuación se presenta un caso en el que hay una elipsis en el interior de la cita, y la omisión del final de la frase:

> En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor […]. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de los mesmo… (Cervantes, 1998, p. 10).

La lista de referencias se incluye en una nueva página, a doble espacio, como el resto del artículo, y con sangría francesa. Esta sección se titulará «Referencias Bibliográficas», en negrita, sobre el margen izquierdo. Se deben listar, en ella, exclusivamente todos los textos que se han citado en el artículo, tanto de manera directa como indirecta, así como también, las citas de autoridad, excepto las comunicaciones personales (como entrevistas, cartas, correos electrónicos o mensajes de una lista de discusión), que deberán ser indicadas en la correspondiente nota al pie. Para formar la cita según el tipo de documento, consulte el enlace Normas de publicación de la página de la revisa: http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma.

Documentos Disponibles en la Internet

Para citar un texto tomado de la Internet es necesario incluir la fecha en la que se recuperó el documento y la dirección (URL: uniform resource locator).

Se incluye la información que está disponible.

La fecha en la que fue consultada se escribe en el siguiente formato: día, mes abreviado, año; debe usarse previamente «recuperado».

En el caso de ausencia de datos, debe colocarse la expresión sin datos (s.d.) en el lugar de la falta. Por ejemplo, si llegara a faltar el año de edición de una publicación de Internet, corresponde indicarlo así:

Merriam-Webster's Online Dictionary (s.d.). Recuperado 20 abril, 2009, de http://www.m-w.com/dictionary/

En la página web de la revista http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma, se puede consultar un documento, en el enlace Normas de publicación (en la sección Acerca de…), donde se han consignado ejemplos de toda la normativa y explicaciones para casos especiales. Ante cualquier duda, se pueden enviar consultas desde el formulario del enlace.



EDICIONES UNIVERSIDAD DEL SALVADOR