

[*sic*]

TEMÁTICA Y ALCANCE

Literatura del Uruguay. Se publican artículos inéditos y originales que presentan resultados de investigaciones en el campo de los estudios literarios y la didáctica de la literatura. Está dirigida a estudiantes terciarios, docentes, investigadores y profesionales vinculados al área de las letras, las ciencias humanas y la educación. Es de periodicidad cuatrimestral, con publicaciones en abril, agosto y diciembre.

Los trabajos son arbitrados por un Consejo Académico de Lectura, entidad evaluadora externa a la Comisión Directiva y al Consejo Editor.

Está indexada y catalogada en Latindex.

Integra la lista de socios fundadores de AURA
(Asociación Uruguaya de Revistas Académicas).

palabras clave: revista arbitrada de literatura - aplu - [*sic*].

[sic]

Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay

Año VIII - #20 | Abril de 2018

Comisión Directiva

Presidente: Silvia Viroga

Vicepresidente: Susana Nieto

Secretario: Alejandra Merglen

Tesorera: Ángela Sosa

Vocal: Alejandra Cañete

Consejo Editor de la revista [sic]

Coordinadoras y editoras responsables:
Alejandra Merglen y Alejandra Cañete

Silvia Viroga

Instituto de Profesores "Artigas" (Jubilada)

Consejo de Educación Secundaria (Jubilada)

Inspectora Nacional de Literatura (Jubilada)

Adriana Simioni

Instituto de Profesores "Artigas"

Alejandra Merglen

Consejo de Educación Secundaria

Ángela Sosa

Consejo de Educación Secundaria

Alejandra Cañete

Consejo de Educación Secundaria

Elvira Blanco

Instituto de Profesores "Artigas"

Universidad Católica del Uruguay

Consejo Académico de Lectura

Alfredo Alzugarat

Leonardo Rossiello

Charles Ricciardi

Carina Blixen

Oscar Brando

Luis Bravo

Margarita Carriquiry

María del Carmen González

Gustavo Martínez

Claudia Pérez

Elena Romiti

Alicia Torres

Diseño y diagramación

Zonalibro S.A.

Corrección

María Emilia Souto

Diseño de logo APLU

Mariana Pérez Balocchi

en base a diseño original de Alicia Cagnasso

Imagen de portada: *La loca fiesta del té,*
Salvador Dalí, 1969

Revista [sic]. Año VIII. #20 - Abril de 2018.

ISSN 1688-938X

Indexada en latindex.unam.mx

APLU

Av. 18 de Julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200

Telefax (+598) 2403 6506

aplu1992@gmail.com | revistaaplu@gmail.com

www.aplu.org.uy

Revista registrada ante el MEC en el Tomo XVI,
Foja 33 a los efectos del artículo 4 de la Ley N° 16.099.

Impreso y encuadernado en Zonalibro
San Martín 2437 - zonalibro@adinet.com.uy
Depósito Legal N° 362.585 / 13
Edición amparada en el decreto 218/996 (Comisión del Papel)

Sumario

6. **La mano del emigrante: de la palabra a la experimentación expresiva**

Beatriz Colaroff, Daniel Nahum

14. **Sueño de la imaginación despierta**

Alejandra Dopico

24. **Bodas de sangre en la interdiscursividad entre la comunicación de la obra de Federico García Lorca y el ballet flamenco de Antonio Gades**

Juan Estrades

34. **Deconstrucción Quiroga. Literatura y teatro. Estudio de un caso en una escuela de formación teatral**

Nelson González Catardo

42. **Entre Shakespeare y Kurosawa: Lecturas comparativas de la tragedia de *Macbeth* y *Trono de sangre***

Malvina Guaraglia, Paola de Nigris

50. **Literatura, imagen e identidad en Uruguay (1830-1930)**

Álvaro Lema

56. **Los diálogos inconclusos en *Las musas inquietantes*, de Cristina Peri Rossi**

Margarita Muñoz, Néstor Sanguinetti

64. **Una breve introducción al concepto de écfrasis**

Joaquín A. Rivero

72. **Circe Maia, una poética de la mirada**

Néstor Sanguinetti

82. **Interacciones entre imagen y texto en escena y en papel**

Micaela van Muylem

96. **Bestiario iluminado por Marosa di Giorgio**

Ana Kildina Veljacic

105. **La representación de los afrodescendientes en la nación "blanca": el negrismo de Ildefonso Pereda Valdés y las artes plásticas**

Rodrigo Viqueira

116. **Lo que estamos leyendo: *Libro de horas* de Tatiana Oroño Desde el dibujo infantil a la autobiografía poética**

Gabriela Sosa San Martín

Editorial

Debemos aprovechar las analogías entre las obras literarias y las creaciones de las artes plásticas. Tales analogías encarnan la gran sabiduría de un universal aún no formulado.

Hans-George Gadamer

El trabajo sobre la interdiscursividad entre la literatura y las artes visuales no es algo novedoso ni original; múltiples y variados son los abordajes que se han hecho sobre este tema a lo largo de la historia. No obstante, la investigación al respecto nunca se agota; descubrir aquellos puentes que conectan una obra literaria con una pictórica, por ejemplo analizar las analogías y descifrar el dialogismo que las une, nos permitirá acceder a esa red semiológica que las envuelve. Esta perspectiva de análisis que tiende a desentrañar el sentido de ese tejido significativo, explícito u oculto, contribuye, sin lugar a dudas, al enriquecimiento interpretativo de las obras.

La presente edición de [sic] aporta nuevas y diversas miradas que dan cuenta de la intrínseca relación que existe entre ambas manifestaciones artísticas.

En el artículo “*La mano del emigrante: de la palabra a la experimentación expresiva*” Beatriz Colaroff y Daniel Nahum analizan la convergencia de la palabra y la imagen en *La mano del emigrante* de Manuel de Rivas, obra en la que se entrelazan el relato y las fotografías realizadas por el autor.

En “Sueño de la imaginación despierta” Alejandra Dopico nos acerca una de las propuestas multidisciplinares del poeta Luis Bravo: *Visiones de Isfahán*. En dicha obra los poemas entablan un diálogo con el material visual que el mismo autor captara en oportunidad de su viaje a la ciudad de Isfahán en Irán.

Juan Estrades trabaja la relación semiológica entre la obra *Bodas de sangre* de Federico García Lorca y la puesta en escena por el ballet flamenco de Antonio Gades. “*Bodas de sangre* en la interdiscursividad entre la comunicación de la obra de Federico García Lorca y el ballet flamenco de Antonio Gades” nos acerca dos “experiencias estéticas distintas de una vivencia simultánea”.

“Deconstrucción Quiroga. Literatura y teatro. Estudio de un caso en la escuela de formación teatral”. Su autor, Nelson González Catardo, se inserta en el marco teórico deconstructivista de Jacques Derrida con el objetivo de analizar una innovadora puesta en escena de varios textos de Horacio Quiroga. Realizada por la escuela de formación teatral *Implosivo Teatro* se llevó a cabo en diciembre del 2017 en el Anfiteatro abierto de la Facultad de Arquitectura de Montevideo.

En “Entre Shakespeare y Kurosawa: Lecturas comparativas de la tragedia *Macbeth* y *Trono de sangre*” Malvina Guaraglia y Paola de Nigris estudian la complejidad del tema de la adaptación y traducción en el film de Akira Kurosawa basado en la tragedia Shakesperiana.

Desde la premisa que las distintas manifestaciones artísticas contribuyeron a la construcción de carácter identitario de nuestra nación, Álvaro Lema en “Literatura, imagen e identidad en Uruguay (1830-1930)” estudia textos e imágenes que, en palabras del autor, “permitieron construir dicha maniobra identitaria, es decir, la construcción imaginaria de la identidad nacional que englobara a todos los ciudadanos del naciente país”.

En “Los diálogos inconclusos en *Las musas inquietantes*, de Cristina Peri Rossi” Margarita Muñoz y Néstor Sanguinetti abordan la relación de carácter dialógico entre algunos de los poemas de la mencionada escritora y obras pictóricas de todos los tiempos. Los cincuenta poemas que integran *Las musas inquietantes* tienen su fuente de inspiración en cuarenta y siete pinturas y una escultura; dicho proceso creativo implica que Peri Rossi efectúe “dos movimientos –de lectura y de escritura–, decodifica el mensaje visual que constituye la obra pictórica, y a partir de esa interpretación crea un nuevo texto: el poema”, de este modo, pintura y poema “resultan polisémicos en su mutua referencia” enriqueciéndose significativamente.

El concepto de éfrasis es el eje vertebrador del trabajo de Joaquín A. Rivero titulado “Una breve in-

roducción al concepto de écfrasis”. El autor propone una aproximación a algunas obras que tienen esta figura retórica como protagonista y analiza de qué forma diversos autores han utilizado este tipo de descripción precisa y detallada de un objeto o de una obra de arte.

En “Circe Maia, una poética de la mirada” Néstor Sanguinetti realiza un recorrido por algunos de los poemas de la autora uruguaya en los que claramente se constata la presencia de pinturas o fotografías. Como afirma Sanguinetti: “La presencia de las artes visuales ha sido una constante en la obra de Circe Maia, desde *En el tiempo* (1958), publicado hace ya sesenta años, hasta *Imagen y palabra* (2017), el libro colectivo que acaba de publicarse en Tacuarembó e integra poesía y fotografía”. Este trabajo da cuenta de ello.

Micaela van Muylem en “Interacciones entre imagen y texto en escena y en papel” presenta la obra, no muy conocida en nuestro medio, de Jan Lauwers, dramaturgo, director teatral y artista plástico belga quien “tanto en sus puestas en escena, como en su escritura dramática y en sus instalaciones, conjuga diferentes lenguajes “nacionales” y diferentes disciplinas artísticas (danza, canto, pero también pintura, instalaciones, videoarte) en un intento por generar en su teatro una conmoción a través de la interrupción de los discursos con lo cual aspira a lograr una verdadera comunicación a través de la materialidad de los cuerpos, la gran diversidad de objetos y elementos de la tradición pictórica que en su obra son resignificados en una yuxtaposición paratáctica en que se anula toda jerarquía”.

En “Bestiario iluminado por Marosa di Giorgio” Ana Kildina Veljacic asume una perspectiva comparatista al momento de trabajar sobre la relación literatura y artes plásticas en el texto titulado: *A propósito de Los animales grotescos de E.W. Cooke* en el que di Giorgio presta su voz poética para entablar una comunicación con las extrañas criaturas del dibujante inglés. En primer lugar, Veljacic analiza el significado simbólico de algunos de los animales que integran los bestiarios medievales y los

que forman parte de la mitología griega, deteniéndose particularmente en la figura del cisne y su incidencia en diversos autores, para luego centrarse en “la (des)figuración literaria de estos personajes realizado por Marosa di Giorgio, a partir de los animales grotescos de Cooke”

La poesía negrista de Ildefonso Pereda Valdés y la obra de Pedro Figari son los temas del artículo titulado “La representación de los afrodescendientes en la nación “blanca”: el negrismo de Ildefonso Pereda Valdés y las artes plásticas” de Rodrigo Viqueira, El autor explora la influencia que tuvo la obra del pintor en la del escritor ya que, como afirma Viqueira, “...El peso de Figari sobre los intelectuales renovadores también se fundamentaba en que su pintura ya había logrado cierto éxito entre los vanguardistas porteños de la revista *Martín Fierro*, así como en los circuitos artísticos parisien- ses, donde el pintor vivía desde 1925, (...) Parece fácil pensar que este prestigio tanto local como internacional motivara la admiración y hasta cierta imitación de parte de Pereda Valdés, tomando esa obra pictórica —especialmente los cartones de temas afro-uruguayos y su serie primitivista— como una de sus referencias estéticas a la hora de escribir sus primeros poemas negristas”.

Por último, iniciamos en este número de la revista una nueva sección sugerida por la colega Gabriela Sosa, la misma lleva como título “Lo que estamos leyendo”. Se trata de reseñas de publicaciones recientes, en las cuales se apunte a un estilo más propio del periodismo cultural que del académico y que esperamos beneficie el contacto de nuestros socios con la lectura de nuevos trabajos literarios y de otras disciplinas afines a nuestros intereses como profesores de literatura. En esta oportunidad, la sección “Lo que estamos leyendo” trata sobre la autobiografía poética de Tatiana Oroño, *Libro de horas*, publicada en 2017.

Bienvenidos a [sic] y que comience el placer de la lectura...

La mano del emigrante: de la palabra a la experimentación expresiva

Beatriz Colaroff – Daniel Nahum

Beatriz Colaroff

Profesora de Literatura egresada del IPA. Cursó estudios de lingüística en la Udelar. Es profesora de Lengua Francesa. Participó como exponente en el II Congreso ABRALIC (Asociación Brasileira de Literatura Comparada) de la Universidad Federal de Río Grande do Sul; en el Congreso Internacional Latinoamericano de Semiótica en La Universidad Nacional de Rosario. Dictó cursos de Teoría Literaria en la Universidad de Montevideo y en el IPA. Publicó: “El vampirismo en las disociaciones del yo de Maldoror. Premio Ensayo “Tres Poetas franco-uruguayos” organizado por la Alliance Française y “La pragmática de Austin” publicado por el departamento de Lingüística de la Udelar. Realizó un stage con el Prof. Eliseo Verón de Semiótica Aplicada en Causa Rerum, Paris. Francia.

Daniel Nahum

Docente egresado del IPA en la especialidad Literatura. Cursó posgrados en Literatura Española, Literatura infantil, cinematografía y actuación teatral. Cursa la Maestría en Literatura Latinoamericana en Udelar, y se encuentra en el último proceso de redacción de su tesis sobre la poesía de Jorge Arbeleche. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas sobre semiótica, literatura infantil, literatura uruguaya, española y latinoamericana, teatro y cine; publicó libros de poemas y ensayos, cuyos últimos títulos son *Introducción a la teoría y crítica de la literatura infantil* (2013), *Bases teóricas del texto literario* (2017) y *Nuevas consideraciones sobre la teoría de la literatura infantil* (2018). Ha dictado numerosas conferencias en Uruguay y en el extranjero. Actualmente dicta clases de Literatura Española III y Estilística I en el IPA. Es coordinador audiovisual del Programa Cineduca y dicta cursos de posgrado en el IPES sobre literatura infantil.

Resumen

La mano del emigrante, de Manuel Rivas, publicado en el año 2000, plantea la situación de los emigrantes gallegos en Londres, durante el proceso que dio lugar a la finalización de la Guerra Fría. El texto manifiesta, desde la mirada posmoderna, tres desconfianzas: hacia la patria, el lenguaje y el poder. En el presente artículo se pretende dar cuenta de las condiciones de producción de Rivas que dan como resultado la concurrencia de dos lenguajes expresivos: la palabra y la imagen. La tensión producida por estos dos componentes permite la participación activa del lector en la producción del significado.

Palabras clave: Manuel Rivas, *La mano del emigrante*, literatura gallega.

The hand of the emigrant: from the word to the expressive experimentation

Abstract

La mano del emigrante, by Manuel Rivas, published in 2000, raises the situation of Galician emigrants in London, during the process that led to the end of the Cold War. The text manifests, from the postmodernist point of view, three mistrust: toward the homeland, language and power. In this article we try to give an account of the production conditions of Rivas that result in the concurrence of two expressive languages: the word and the image. The tension produced by these two components allows the active participation of the reader in the production of meaning.

Key words: Manuel Rivas - *La mano del emigrante* - galician literature.

Caracteriza la producción literaria del siglo pasado la multiplicidad de campos semióticos en los que el texto se expresa. La literatura se comienza a ver. El cine resulta el espacio artístico privilegiado para la transposición del texto literario. Teóricos literarios como Boris Eikhebaum y otros se dedican a observar no sólo el fenómeno lingüístico que caracteriza el arte literario, sino, también, la especificidad de la imagen en movimiento. En torno a los años 50, y a partir de entonces, muchos de los escritores literarios toman parte activa en la realización de los guiones cinematográficos, cuando no se involucran de tal manera en el nuevo arte que participan como actores, directores, productores y editores. Tal el caso, a modo de ejemplo, de Miguel Delibes, que en 1963 colabora con la directora Ana Mariscal, en la realización de *El camino*. Rivas no resulta una excepción. Por ejemplo, la película *La lengua de las mariposas* cuenta con el autor del libro *Qué me quieres, amor* entre sus guionistas. Si bien la película se titula igual que uno de los cuentos de *Qué me quieres, amor*, se basa en la fusión de tres: *Un saxo en la niebla*, *Carmiña*, y por supuesto, *La lengua de las mariposas*.

La mano del emigrante no fue llevada al cine. Es una obra menor dentro de la producción del autor desde el punto de vista de la difusión mediática, sin embargo, a nivel regional tuvo una importante repercusión y por ello fue teatralizada en Galicia. Si bien una producción fílmica puede tener una mayor amplitud receptiva, incluso fuera de las fronteras de su creación, una producción teatral, como fue *La mano del emigrante* puede conmover ampliamente a sus espectadores. El tiempo de permanencia en cartel lo indica. La representación tenía como telón de fondo una pared hecha con maletas, al igual que el piso, distribuidas como un mosaico. Las maletas permitían, ante su apertura, la proyección del espacio ficcional donde se desarrollaba la acción, como así, las fotografías que aparecen en el segundo relato del libro. Maletas: únicos acompañantes del emigrante.

Es una constante en la literatura gallega el tema de la exportación de la mano de obra. Es un tópico literario que también desarrolla Rosalía en *Cantares Gallegos* y *Follas novas*, donde aborda y desborda una situación humana extrema: el sentimiento de desarraigo de la patria por aquel que debe partir para alcanzar un trabajo que le permita vivir dignamente. Como su patria no le brinda lo esencial, siente el desamparo de la madre tierra. La partida tiene dos caras: por un lado, el sufrimiento del que se va, y por otro, su ausencia señala la situación angustiante del que se queda, a quien no le resta más que subsistir.

Quien se ausenta y quien permanece comparten

dos sentimientos antitéticos, experimentados en ambos al mismo tiempo: apego y pérdida.

Si unimos apego y pérdida, como quien reúne dos hemisferios, el resultado es morriña, o su hermana, saudade, dos palabras preciosas y carnales, tan manoseadas por el tópico. El mundo, en su hechura verdadera, es decir, como geografía emocional, también está constituido por esos dos hemisferios. La vida humana transita entre el Apego y la Pérdida. [Rivas: 2001, 8]

En Rosalía este conflicto genera un sentimiento dual. Se idealiza lo nuevo y se desacraliza lo que se deja:

Llorar! ¿Por qué? Fortuna es que podamos
abandonar nuestras humildes tierras;
el duro pan que nos negó la patria

[Castro: 1974, 79]

A su vez, el sentimiento de desarraigo, por un lado, y la sacralización de la tierra perdida, por otro, produce en el hombre una melancolía – saudade- que parece no tener fin en el individuo que vive en un permanente estado de duelo: dolor, desafío, lucha. El que se queda, combate con esfuerzo por completar el espacio vacío de la parte del “yo” que se pierde con el que se va y lucha por librarse de la presencia de los fantasmas del recuerdo y de las sombras: *Negra sombra que me asombra* [Castro: 2009, 34]. De alguna manera el que se queda comparte algo similar con el que deja su patria. El emigrante, en la nueva tierra, se enfrentará a las mismas dudas y oscuridades: saudades, morriñas.

La antagonía en la poesía de Rosalía de Castro se produce en la lucha por completar el vacío del que se va y el dolor ante el que se queda apegado a una tierra que solo produce el fruto de la expulsión como la tierra de Caín. La sombra de ambos se desplaza en el enunciado poético y adquiere gran expresividad en el poema *As viudas dos vivos e dos mortos*:

Cuando ninguen os mira
vense rostros nublados e sombrisos
homes que erran cal sombras voltexantes
por veigas e campos.

[Castro: 2009, 61]

Por otra parte el paradigma del paraíso perdido aparece en el poema *Castellanos de Castilla* y en *Adiós, ríos; adiós fontes*. El yo lírico expresa la angustia por abandonar la tierra. El vocablo “adiós” tomará varios significados a medida que la separación se concrete. “Adiós” es un detonador para evocar las fuentes vitales de pertenencia a la tierra que se decide abandonar.

En el poema el empleo de diminutivos afectivos (pazariños, hortiña) genera un estado de melancolía que en *La mano del emigrante* será difícil de hallar aunque, veladamente, permanece. En el discurso poético se desarrollan isotopías geográficas de la tierra natal en torno a dos semas, agua/tierra, en cambio en Rivas, la patria/geografía se limita a un triángulo: la cárcel, el cementerio y el faro. Encierro, muerte y viaje. Tres opciones que marcan los límites de la existencia de los personajes:

Si A Coruña era una barca de piedra varada en el Atlántico, el Monte Alto era donde la ciudad aproaba. El campo de juego de la infancia tenía la forma de un triángulo. En el vértice de la izquierda la prisión provincial; en el de la derecha, el cementerio de San Amaro. De frente, el antiguo faro, la Torre de Hércules. La primera y última luz. La luz de la arribada y la del adiós. Por eso, cuando de niños preguntaban qué queríamos ser de mayores, los ojos iban furtivos de la cárcel al cementerio. Por fin, encontraban la salvación en el viejo faro. Y una voz interior exclamaba: ¡Emigrante!

En Rivas, que ha trabajado en varios cuentos el tema de las migraciones, como en el volumen *Cuentos de un invierno* (2005), no hay sentimientos nacionalistas ni patrióticos, a pesar de que en boca de algún personaje se hable de la patria. Lejos de movimientos nacionalistas, pues, *La mano del emigrante* opera con tres grandes desconfianzas. Una de ellas es la desconfianza hacia la patria. *La mano del emigrante* trata una historia muy sencilla: gallegos radicados en Inglaterra se reúnen en un bar para conversar sobre historias de coterráneos, historias vividas y aún vívidas, de historias futuras, anhelos, planes y entre ellos hay una pequeña discusión acerca de qué es la patria y qué sentimientos genera hacia ella el hecho de tener que emigrar.

La metonimia con que se titula el libro, es también metafórica. En este signo (mano) se cruzan los dos ejes fundamentales que constituyen la construcción de todo lenguaje. En esta se concentra la segunda desconfianza: se desconfía del lenguaje verbal. A diferencia de las obras más canónicas de Manuel Rivas, *La mano del emigrante* conlleva una desconfianza hacia el lenguaje porque, en primer lugar, no hay ningún personaje escritor. El relato no se estructura en base a la escritura sino al relato oral de un emigrante que no es el protagonista; habla de un tal Castro, también emigrante, camillero en el hospital. Castro tiene tatuado en su mano dere-



cha tres paños, que forman un triángulo. Este pájaro, según se indica en un paratexto, es:

un pequeño pájaro de color blanco y negro, el pañó común (...) vive todo el año en mar abierto (...). Es el ave marina más pequeña de Europa.

(...) vuelan a ras del agua y parecen caminar sobre ella.

[Rivas: 2001,13]

Por las marcas textuales indicadas fue que afirmamos más arriba que a la vez que metonímica la mano referida en el título es también metafórica: representa la mano de obra, el desarraigo, la imposibilidad de permanecer en un lugar fijo, en la tierra que ve nacer a sus hijos que emprenden vuelo y que, como los pájaros, vuelan tan a ras del agua que parece que caminaran sobre ella. Quizás esa definición antes de comenzar el relato, *caminar sobre el agua*, deba ser interpretada como la universalidad del pensamiento religioso de Jesús, habiendo caminado sobre el mar. Esta alusión resulta sorprendente debido a que en el resto de los tres textos no existe ninguna otra referencia religiosa.

Los tres pájaros que acompañan a los Marineros en sus barcos en los últimos momentos de la pesca en ultramar serán un símbolo constante a lo largo del primer relato. El libro se compone de tres relatos: el primero se titula igual que el libro, el segundo *Álbum furtivo*, compuesto exclusivamente por 24 fotografías, más un pie de foto con la indicación del nombre del lugar. A partir de este relato es que conceptualizamos lo que llamamos segunda desconfianza, es decir, la des-

confianza hacia el lenguaje. La palabra fue desplazada hacia un lenguaje icónico donde lo verbal ocupa un espacio mínimo. Barthes, antes de la explosión mediática de la imagen, que ya en su época se perfilaba pero que nunca habría imaginado el espacio actual que ocupa, afirma lo siguiente en *Lo obvio y lo obtuso*:

Como es natural, incluso desde el punto de vista de un análisis puramente inmanente, la estructura de la fotografía dista de ser una estructura aislada; mantiene, como mínimo, comunicación con otra estructura, que es el texto (titular, pie o artículo) que acompaña siempre a la fotografía de prensa. Dos estructuras diferentes (una de las cuales es lingüística) soportan la totalidad de la información; estas dos estructuras concurren, pero al estar formadas por unidades heterogéneas, no pueden mezclarse: en una (el texto), la sustancia del mensaje está constituida por palabras, en la otra (la fotografía), por líneas, superficies, tonos. Además, las dos estructuras del mensaje ocupan espacios reservados, contiguos pero no *homogeneizados*, como sucede en cambio en el jeroglífico, que fusiona palabras e imágenes en una única línea de lectura. Así, pues, aunque no hay fotografía de prensa que no vaya acompañada por un comentario escrito, el análisis debe comenzar por aplicarse a cada estructura por separado; tan solo después de agotar el estudio de cada una de las estructuras se estará en condiciones de comprender la manera en que se completan estas. Una de las dos estructuras, la de la lengua, ya nos es conocida (aunque no, en cambio, la de la *literatura* que constituye el habla del periódico; sobre este punto queda mucho por hacer); la otra, la de la fotografía propiamente dicha, nos resulta casi desconocida. [Barthes: 2009, 12]

En tercer lugar, se desconfía del poder. El poder siempre corrompe. El relato se desarrolla durante el gobierno de Margaret Thatcher y la xenofobia y el racismo están a la orden del día. El poder político inglés margina a todo emigrante ya español, africano, irlandés, de la Europa oriental, indio. En un pasaje muy significativo Margaret Thatcher queda descrita por el narrador inmigrante como una suerte de caricatura, porque durante la transmisión de un discurso televisado Castro descende el volumen a cero y se ve a la primera ministra gesticulando sin voz, lo que, por un lado, redundante en la idea de la desconfianza hacia el lenguaje y, por otro, hacia el poder. La marca más importante de la desconfianza hacia el poder no es la caricaturización de la primera ministra a través de su mímica mediática. Que el volumen esté bajo no quiere decir que el poder disminuya o la xenofobia se retire. Esta

no es una postura posmoderna frente al poder. La hiper individualización hace que Margaret Thatcher no sea escuchada en el bar pero no se genera la ilusión de que si el sujeto no le escucha el discurso desaparece. El discurso y sus efectos pragmáticos siguen en pie. Castro No quiere escuchar lo que ya sabe dirá la ministra y por eso la cerveza que toma es más amarga

Había unos cuantos productos en la química del mundo que le producían alergia. Uno de ellos era la laca en el peinado de la conservadora señora Thatcher. En aquel tiempo la primera ministra tenía por costumbre aparecer en el informativo de la nueve, a continuación de las carreras de caballos y la clientela del Old Crow, por más que se bajase el volumen del televisor y el espectro fuese reducido a mímica sentía el incómodo azote de un adoctrinamiento equino y que una amargura tibia se apoderaba de la cerveza. [Rivas: 2001, 16]

El disfrute desaparece. La desconfianza hacia el poder también se da en tierra gallega, como se verá más adelante, en torno a un nuevo personaje: El Caimán.

El espacio donde se desarrolla la acción narrativa divide el relato en dos: se narra acontecimientos ocurridos en Londres y en Galicia. El narrador llega a Galicia después de sufrir un accidente junto con Castro, compañero de viaje, vecino en Galicia, amigo, y, se sugiere que emigraron juntos. Yendo al aeropuerto para visitar Galicia en época de Navidad tienen un accidente automovilístico. El chofer del taxi, también inmigrante, de Cachemira, no puede controlar el vehículo y Castro muere.

Así que la culpa debió ser mía porque fui yo quien le preguntó, por preguntar, si las cosas le iban bien, si era feliz en Londres. Estábamos ya en el tramo de la autovía que lleva a Heathrow. El joven no respondió. Sacudía la cabeza para espantar el sueño o sabe Dios qué avería. Soltó la mano derecha del volante, abrió la guantera y llevó algo a la boca como si le entrase una prisa súbita, sus facciones se tensaron y comenzó a acelerar. Primero, de una manera suave que parecía ir a la par de la música. Pero luego a fondo, hasta que la aguja de la velocidad se puso a vibrar. Yo rumiaba lo que había de error en mi pregunta, qué hilo nervioso llevaba de la cuestión boba de la felicidad a aquella aguja enloquecida. Castro le posó la mano de los paños en el hombro. Tranquilo, hombre, tranquilo. Estamos en tiempo.

Y aquella mano fue lo último que vi antes de que el auto patinase sobre el pretil queriéndose arrojar fuera de la carretera y del cantar de la mujer melan-

cólica. [Rivas: 2001, 32-33]

La mano del narrador resulta amputada en dicho accidente y le realizan un injerto. La mano del “donante” es la de Castro, con los tres paños tatuados entre el pulgar y el índice. El narrador se emociona pero no los ve después de la segunda operación porque la piel utilizada para el injerto los cubre. Los paños son nuevamente tatuados sobre la mano injertada del narrador. De esta manera, la mano adquiere otro valor metafórico y metonímico al mismo tiempo: metonímico porque es la representación de lo continuo, lo que se yuxtaponen: de Castro pasa al narrador, y metafórico porque refiere al significado “mano de obra”. El emigrante solo cuenta con su mano. El tema central del primer y segundo relato es la exportación de la mano de obra. El tercero relata un naufragio, con el que se establece una situación análoga por extrema, a la del emigrante ya que permite un vínculo con el pasado vivido, con las raíces y abre un futuro incierto. La mano se describe a lo largo del relato, en forma casi obsesiva, adquiriendo el estatuto de personaje. La mano se describe independiente al sujeto, a veces afín con lo que piensa el personaje o el narrador, a veces, no. Por ejemplo, en el bar hay una diana hacia la cual Castro tira dardo. Los dardos verbales que hubo tirado en algún momento hacia Galicia o hacia Inglaterra se concentran ahora en la materialidad literal de la expresión “tirar dardos”. Los tira con la mano derecha, la mano que ha emigrado, la mano que permitirá a su amigo narrador tener la posibilidad de llevar la urna con sus cenizas hasta su madre.

Me maravilla su mano. Una mano que navega en el aire. Cabrillando a contraluz, como si cada dedo fuese una lanzadera unida todavía por un hilo de nervio al dardo. Luego se retrae. Se cierra en un puño vigoroso. Gira con lentitud sobre la muñeca. Y entonces se despliega de nuevo, los dedos tamborileando en el aire. La mano es un ser vivo. Es el lugar donde Castro se encuentra ahora, donde laten sus vísceras, sus ojos al acecho, sus bocas boqueando. La mano del buceador es un pez nupcial entre guirnaldas de algas, la sombra de la medusa, una estrella de mar asida a las rocas, el cazador camuflado que se deja estrechar por la víctima, el pulpo que cree haber vencido hasta que emerge perplejo en la superficie y tiene que ceñirse humillado al brazo que lo alza como un triunfo. [Rivas: 2001, 17]

El último relato se titula *Los naufragos*. La unidad temática es clara: el emigrante es un naufrago. Se establece una analogía entre los emigrantes y los naufragos. La correspondencia temática entre el primer y tercer

relato se sostiene, además, porque en el primer relato se cuenta la historia de una perra que sobrevivió a un naufragio. Castro, cuando niño la rescata, cuidando de ella. Perra y Castro constituyen una unidad. Un binomio existencial. Ambos buscan salvarse: la perra llegando a tierra firme; Castro, emigrando. El relato gira en torno a la idea de que quien emigra por razones económicas y no políticas, vive la vida de un naufrago, aferrado a una tabla y bajo la conciencia de no saber si el resultado del esfuerzo será la vida.

Otro elemento que hace dudar del poder es un personaje con ribetes siniestros, colaborador de la dictadura: el cabo Caimán. Es un personaje secundario dentro del relato, es apenas nombrado dos veces y aparece sólo una vez como asimilado al coco y al viejo de la bolsa bajo la perspectiva infantil del que se convertirá en el adulto narrador, en el prólogo. El cabo Caimán es el responsable de la desaparición del padre de Castro. Sin decirse expresamente, resulta evidente que el padre de Castro, opositor al régimen dictatorial, debe esconderse para no ser encarcelado o asesinado. Su fuga lo transforma en un troglodita. La madre de Castro, hablando al narrador y al otro amigo que le han llevado las cenizas de su hijo, teje una historia complicada. Realiza una recorrida de acontecimientos que tienen como denominador común el desarraigo. Cuenta que el padre de Castro, Albino (nombre por demás sugestivo) simula estar en Argentina; la madre recibe cartas a través de su hermano que vive en Buenos Aires, firmadas con el nombre de su esposo para que cuando el Caimán apareciera a allanar la vivienda pudiera decirle que su esposo se ha ido en un barco a América. En verdad, está oculto en unas cuevas junto al mar pero la madre de Castro queda embarazada y frente a la sociedad había que justificar el embarazo. Solicita a otro personaje que se case con ella figurando como viuda en los registros del Estado, y tiene una hija que volverá a marcar el leitmotiv. A esta niña, hermana de Castro, al borde de un acantilado, el mar se la lleva. Nuevamente la mano de Castro pasa a ser protagonista. La niña se había aferrado a la mano de su hermano pero éste no la pudo retener. La pérdida es, entonces, el concepto estructurante de los tres relatos. El poder degrada al individuo. De la misma manera, el lenguaje, que encierra la imposibilidad de la expresión adecuada, es desplazado por las imágenes que hablan por sí solas, es decir, se pierde la capacidad de referir al mundo a través del lenguaje verbal. Las pérdidas sucesivas, señaladas por dos vértices del triángulo (poder y lenguaje) hacen que el tercero (la patria) pierda consistencia conceptual y afectiva y se vuelva una referencia vaga, líquida, vacía. en el bar un personaje insulta a Ingla-

terra y Castro se molesta dice que uno puede enojarse con cualquiera pero nunca maldecir la patria que le permite vivir; la patria para Castro es una entidad que no se puede amar. Se puede amar a un hijo una esposa, pero amar la patria es simplemente una ilusión.

Imágenes de la memoria

El psicoanálisis ha demostrado que la memoria funciona como un centro de selección de imágenes de nuestra psiquis a partir de las pulsiones y las represiones del inconsciente. Conocedor por excelencia de este principio selectivo, André Breton escribe *Nadja*, una novela pseudoautobiográfica en la que incorpora ilustraciones y fotografías como una forma de generar asociaciones libres entre lo visual y lo narrado. No parece ser esta la intención provocadora de Rivas al incorporar un “relato” compuesto por 24 fotografías. Quizás el número elegido de fotos para integrar el texto sea una alusión vedada a la composición mecánica del cine, que proyecta en la pantalla blanca veinticuatro fotogramas por segundo. Una vez más, la relación de Rivas con el cine queda manifiesta.

El álbum furtivo es el segundo “cuento” del libro *La mano del emigrante*. Al decir del ya citado Barthes, una fotografía es un *analogon* perfecto de un fragmento de la realidad:

Si bien es cierto que la imagen no es lo real, es por lo menos su *analogon* perfecto, y es precisamente esa perfección analógica lo que, para el sentido común, define la fotografía. Aparece así la característica particular de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código, proposición de la cual es preciso deducir de inmediato un corolario importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo. [Barthes: 2009, 13]

En el relato de Rivas estos fragmentos no sólo remiten a pasajes del primer cuento, *La mano del emigrante*, sino que poseen tal autonomía que permiten una recepción independiente de este. Sin embargo, la lectura realizada a partir de las connotaciones de referencia al cuento, habilitan una ampliación de los significados aludidos: expresan el desapego, la angustia, el asombro del emigrante.

Las imágenes funcionan como una serie de recuerdos yuxtapuestos. La factura de estas imágenes obliga a ver no cómo están hechas sino qué comunican, porque como dice el autor en el prólogo

Esa obsesión, de la mirada, tiene mucho que ver con la parte quizá más extraña de este libro. *El álbum furtivo*. Las fotos están hechas con máquinas de usar

y tirar y con una vieja cámara rota, a la que tengo estima. También quieren contar una historia. La de una mirada. La mirada es el personaje. En uno de sus poemas parisinos, César Vallejo habla con irónica ternura del acento que siempre le acompaña “pegado a los zapatos”. Me pregunté: ¿Cómo emigra una mirada? ¿Dónde deposita su afecto, su melancolía? Imaginé una mirada que estampara sus propias postales, un paisaje íntimo en la gran exposición de la metrópoli. Y esa mirada imaginada fue llevándome por su propio camino, por una segunda naturaleza callejera.

(...) pero la mirada camina con los pasos del apego y la pérdida, abre su propio sendero, y recicla los mensajes publicitarios como harapos con los que tejer un sentido y depositar la melancolía. [Rivas: 2001, 10]

A pesar de que las fotos remiten a las dos locaciones ya referidas en el primer relato (Galicia y Londres), no repiten el esquema narrativo de este. Las combinaciones icónicas (fotografías) no poseen el mismo orden diacrónico porque están dispuestas bajo el orden de la memoria asociativa del narrador. No se puede representar el recuerdo porque este es una suma de imágenes paratáticas, una enumeración que responde a otros principios organizativos. La memoria son fotos borrosas que llegan al límite de la representación. La crisis de la representación es una característica posmoderna. El sujeto, saturado de información rápida y compleja, no consigue representar el mundo en el que vive a partir del lenguaje. La aparente falta de orden de las imágenes sólo cobra sentido en el individuo, no en la construcción social de los íconos. Las fotos realizadas con una cámara descartable, de mala calidad y que se han borrado con el paso del tiempo no son más que la representación de la fragilidad de la memoria. Representan lugares icónicos de la memoria del *narrador-voyeur*. La memoria de un *flâneur* que ha perdido la identidad y las jerarquías simbólicas donde la muerte es un bolso con cenizas, o el ruido de una cremallera. El sujeto es una enumeración de hechos representados por imágenes donde no hay jerarquías, ni identidades; son vivencias en un orden anárquico como el individuo posmoderno, sin patria, sin presente, sin futuro.

En la Posmodernidad se asiste a la disolución del lenguaje como portador de sentido. El sentido pierde su status lógico. La deconstrucción no sólo opera sobre el sujeto sino, también, sobre el fonologo-centrismo. Se pierde la confianza en una totalidad y esta se sustituye por la fragmentación propia de la imagen. El enunciado moderno que indicaba que no existen textos sino interpretaciones, se desarma. Durante este proceso de pérdida de sentido el arte deviene en presentación, exhibición. La presentación sustituye el lugar de la inter-

pretación y el resultado es el pastiche. Jameson [1985] observa que el pastiche es una forma omnipresente en la posmodernidad y que, de esta manera, se navega en un mar de lenguajes individuales. Esto implica un rechazo a pensar el presente o a verlo históricamente, negativa que Jameson considera propia de la esquizofrenia de la sociedad de consumo.

Ver y decir.

La representación de Galicia a partir del cementerio, el hospital y el faro constituye un triángulo que remite a la imagen icónica de Galicia: un mapa del pueblo. Es una imagen fragmentada de la tierra, no como los recuerdos nítidos de los paisajes de Rosalía.

Baudrillard, citado por Ulmer [1985], reflexiona sobre la disolución contemporánea del espacio y el

tiempo públicos. Explica que en un mundo de simulación se pierde la causalidad: el objeto ya no sirve como espejo del sujeto y ya no hay una escena privada o pública, sino información obscena: el yo se convierte en imagen, en pantalla. En un mundo descrito así la esperanza de resistencia parece absurda.

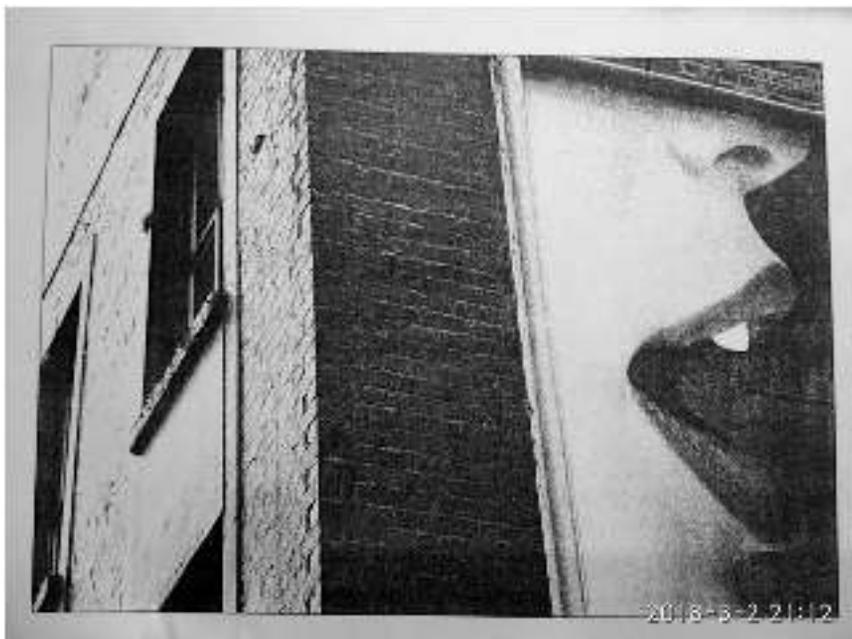
Las fotografías que se incluyen en el libro *La mano del emigrante* diluyen el relato literario, provocando una tensión entre la palabra y la imagen.

Bajo la estética transvanguardista, unas fotos tomadas por una cámara descartable pueden convivir con una imagen hiperrealista de unos labios de una mujer irreal o con la imagen de Mohamed Alí, Aquella no es una mujer real, sino un simulacro perfecto de mujer. Es una publicidad que embellece e intensifica lo real. Fabrica una hiperrealidad espectacular. Y esta simulación de lo real, por la intensificación en el tamaño y en la forma, en el encuadre y el foco, fascina, está presente y modela la sensibilidad del sujeto que mira.

Los planos se reiteran en la mayoría de las fotografías: se usa un plano general y la referencia lingüística al objeto fotografiado se contradice con la imagen que muestra el objeto en segundo plano, e, incluso, alejado del lente.

El tejido fotográfico con que se compone el relato asociativo *El álbum furtivo*, es concurrente (correr con) al texto literario *La mano del emigrante*. Es huésped y anfitrión al mismo tiempo del sentido central: pérdida y apego.

La resistencia a la expresión está dada por la figura de Mohamed Alí, que ha resistido un sistema que ha excluido a todo aquel que no fuera visto como parte del poder hegemónico.



Bibliografía

- Barthes, R. (2009); *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Ed. Paidós.
- Castro, R. de (1974); *Cantares gallegos*, Madrid, Ed. Cátedra.
- Castro, R. de (2009); *Follas novas*, Madrid, Ed. Akal.
- Jameson, F. (1985); “Posmodernismos y sociedad de consumo”, en *La posmodernidad*, selección de Foster H., Barcelona, Ed. Kairós.
- Rivas, M. (2001); *La mano del emigrante*, Madrid, Ed. Alfaguara.
- Ulmer, G. (1985); “El objeto de la poscrítica”, en *La posmodernidad*, selección de Foster H., Barcelona, Ed. Kairós.



Sueño de la imaginación despierta

Alejandra Dopico

Resumen

Este artículo tiene como objetivo estudiar y difundir una de las propuestas multidisciplinarias del poeta Luis Bravo. En esta instancia crea un diálogo entre la fotografía y la poesía. El material visual es testimonio de su visita a la ciudad de Isfahán, en ocasión de asistir al *Primer Congreso de Literatura Latinoamericana*, celebrado en Teherán del 26 de mayo al 1 de junio del 2007.

De esta visita surge este “entramado” que reúne imágenes y poemas, titulado *Visiones de Isfahán*, hasta el presente publicado en Revistas electrónicas.

Para realizar este estudio que parte de los motivos orientales de los poemas, se los ilumina desde la fenomenología crítica de Bachelard, y se recurre, también, a la filosofía sufí para reconocer las coordenadas de la dimensión mística, y la mirada integradora que María Zambrano ofrece de lo poético, les brinda un espacio posible de conocimiento.

Palabras clave: poesía – sueño – fotografía – sufismo - fenomenología.

Dream of awake imagination

Abstract

This article intends to study and spread the multidisciplinary project by poet Luis Bravo. On this occasion he establishes a dialogue between photography and poetry. The visual material is a testimony of his visits to Isfahán to attend the *Primer Congreso de Literatura Latinoamericana* in Teherán, from May 26 to June 1, 2007.

This visits allows the interweaving of images and poems under *Visiones de Isfahán* and the present article published in electronic journals.

As a starting point of this study the focus is placed on eastern motifs of the poems as informed by Bachelard’s phenomenology. Sufi philosophy is also considered to illuminate the mystic universe. This latter and the encompassing poetic coverage by María Zambrano, both, enable an approach to its knowledge.

Key words: poetry – dream – sufism - phenomenology

Alejandra Dopico

Es profesora egresada del I.P.A. Participa como investigadora adjunta en los proyectos Delmira Agustini e Ibero Gutiérrez en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, bajo la dirección de la Dra Carina Blixen y del Prof. Luis Bravo, respectivamente. Realiza su tesis para la Maestría en Ciencias Humanas opción Teoría e Historia del Teatro en Udelar. En 2017 publica junto a Luis Bravo *Mover el antiguo instrumental de la noche*. Teatro completo de Ibero Gutiérrez.

Sobre *Visiones de Isfahán*¹ de Luis Bravo

Es un entramado compuesto por siete poemas y ocho fotografías tomadas por el autor en la ciudad iraní en el 2007.

A lo largo del estudio se alterna entre las expresiones “entramado” y “trenza” como “telar” y “tejido” que evidencian el camino recorrido en este particular proceso creativo. Es particular porque, como se lee más abajo, las imágenes no acompañan a los poemas ni viceversa, por el contrario, ambos soportes integran un mismo objeto estético. Las imágenes delatan haber sido tomadas por un poeta y, a la vez, los textos poéticos muestran la poesía que, al mismo, tiempo surge del soporte visual, esto es, todo se resignifica mutuamente y al unísono.

El término “visiones” determina la complejidad de este material. Si bien, en una primera lectura, podría pensarse en la simpleza de capturar una experiencia visual concreta, al avanzar en su lectura el término toma su real dimensión e invita a un viaje en el que el plano concreto exterior oficiará de guía o manifestación de otro transitar, que tiene que ver con la naturaleza compleja del ser y con ella del cosmos, desde la sensibilidad occidental que dialoga con la comprensión sufi² del universo.

Con la intención de despejar el camino, resulta necesario incluir al respecto la definición que otrora resultara útil al poeta, tomada de Random Michel, para ensayar posibles coordenadas a esta temática:

El arte visionario existe como comunicación interna y privilegiada con la naturaleza, no obstante nunca la describe. La naturaleza muestra o encubre el lenguaje universal de los mitos, de los dioses, de la forma alquímica y espiritual, de las entidades que simbolizan el poder de lo viviente, que está siempre en acción (...) Y esta sensibilidad cósmica es percibida de acuerdo a la “cualidad” de cada ser y de cada creador”³

Según esto, el desafío propuesto por el poeta es lograr testimoniar esa zona difusa de la realidad que es experimentada como a “medio camino” entre lo preciso y lo apenas perceptible. Ese encuentro entre el hombre con lo oculto, lo invisible, lo ajeno, eso que viene de algún otro lugar.

Lejano es Isfahán y el poeta da testimonio del transporte allí experimentado que atraviesa tiempo y espacio enmarcándolo entre las líneas de los poemas y los colores de las imágenes.

I - *Al-faná*

Es el primer poema que integra este entramado. Consta de cinco versos ordenados en dos dísticos más

un verso final. Su métrica varía entre las seis y las nueve sílabas.

Bravo recurre al aspecto místico del islam, el sufismo, para la aclaración del título con el siguiente paratexto: “éxtasis en la contemplación y gozo de la divina belleza”. A tal respecto, habría que agregar una apreciación de valor fonético señalada por Bachelard cuando reconoce a la vocal “a” como el sonido “de la inmensidad” y agrega “es un espacio sonoro que comienza en un suspiro y que se extiende sin límite” (2012:236). Al vocablo escindido del título, el único fonema que le brinda un sonido abierto y fluido es, justamente, la “a”. Tal vez, pronunciada como acto reflejo de la contemplación de lo inmenso.

Al mismo tiempo, las palabras que titulan la imagen *al oro del sol* sin verbos, sin acción, es decir, sin movimiento, proponen al lector situarse en ese gesto contemplativo, anterior a la producción escrita que de alguna manera parece inspirarla. La contemplación es un estado del alma, según esto, lo contemplado debe tener la capacidad de dejar arrobado al que contempla. Es la suspensión de los sentidos que, tal vez, en ese instante captan lo trascendente, eso que se escapa de la explicación sensible del mundo.

Asimismo, Bachelard señala la dimensión íntima de la noción de inmensidad y afirma que esta nace en un momento de éxtasis que desdibuja el mundo concreto (2012: 232). De alguna manera esa contemplación es causa y efecto del gozo de experimentar lo inmenso, es decir lo bello.

El primer verso comienza con minúscula como consecuencia de ese título propuesto, dado que si la vocal “a” refiere al sonido de la inmensidad, no sería posible identificar el punto inicial, de ahí la idea del suspiro como consecuencia primera de esa contemplación.

De igual modo propone un hipérbaton, tensa aun más la atmósfera contemplada. El diapason sostiene la tensión de la cuerda, que al mismo tiempo es piel en el cielo, respiración sostenida en ese espacio cóncavo, redondo, contenedor, cuenco, símbolo de la totalidad, del infinito. Ese cielo es de oro como el sol, y por serlo recuerda la presencia de lo trascendente, es cúpula y cáliz invertido, receptáculo de fuerzas espirituales, ojo que todo lo ve y, que al mismo tiempo, le otorga al observador/observado certeza de ser.

En él se dibujan arabescos que se hacen más pequeños hacia el centro de la cúpula para fundirse en una estrella mayor que observa. Se suspende el aliento del que, absorto, se maravilla en esa atmósfera que resulta una muestra de lo que el todo es, y en ese punto, otra vez, “al-faná”, en otras palabras, belleza divina, inmensidad.

Dos versos paralelos que transgreden las normas sensoriales con un quiasmo silencioso que aun así vibra y sueña. Todo parece cuestionarse, desde el silencio que

suenan hasta la presencia de esa atmósfera de ensoñación. Dicho de otra manera, el silencio se personifica a través del verbo soñar, actividad humana que habilita ese discurrir de experiencias. Es posible, entonces, darle sonido y movimiento a esa urdimbre que nos muestra que también se puede ser parte de ella.

Esa piel arde, es luminosa, contiene el oro del sol, luz de vida, el brillo de lo supremo y por lo tanto trascendente, es análoga al cosmos. Convive lo originario articulado al presente por medio del testigo. Este testigo es historia y con ella el tiempo, en esta contemplación dorada, parece detenerse.

II - Arrobo

Es una composición poética formada por tres versos de arte menor que resignifican la imagen titulada *Señales*. Es una toma fuera de foco, difusa que más que captar la realidad parece compartir lo que, aún sin burka⁴ no se ve con nitidez.

Entre las acepciones de la palabra del título de la foto se puede destacar la que se refiere a que *señales* son indicios, imágenes o representaciones de algo o cosa extraordinaria y fuera del orden natural.

Resulta, por lo menos, curioso la aplicación de la técnica fotográfica que tiene como objetivo fijar una imagen, para lograr captar un movimiento. Por otro lado, la imagen logra una relación dialéctica con su título, dado que este anuncia la presencia de algo extraordinario. Esto es, que desde dos soportes distintos, se trenza un tejido en el que, se enrosca la imagen y el texto, logrando, un mismo objeto poético. Dicho de otra manera, coexisten dos transgresiones, por un lado, el juego mismo con la técnica fotográfica exigida al punto de lograr expresar movimiento cuando su misma materialidad la determina como fija. La segunda transgresión, es referida al contenido, el título de la imagen plantea la naturaleza extraordinaria del tema de la foto y así desafía otro de los aspectos determinantes del soporte como ser el que lo define por su capacidad de captar la realidad. Varias líneas propuestas desde la sola imagen que aumentan sensiblemente al mirarla desde la lente poética.

Surge la pregunta, ¿qué es lo extraordinario de esa imagen además del mundo de *Las mil y una noche*⁵ al que remite? Al avanzar se nota que ambos títulos coinciden, es decir, *Señales*, como representación de algo más, y *Arrobo* que ubica al lector, nuevamente, en un estado de enajenación, de éxtasis como se vio en *Al-faná*.

Se identifica, así, una línea temática, el éxtasis, el arrobamiento. Según esta línea María Zambrano explica el desafío del poeta como la búsqueda, primero del secreto y luego de su revelación. Según la filósofa, conocer el secreto es experimentar aquello que no se puede decir “con la voz por ser demasiado verdad” y

más adelante afirma: “La verdad de lo que pasa en el secreto seno del tiempo, es el silencio de las vidas, y que no puede decirse” (2005:30). Frente a la imposibilidad, el silencio es respuesta inmediata producto de ese estado del alma que es la contemplación. El desafío del poeta será el modo de revelación. En este caso, la imagen capta y muestra el secreto, aquello indecible, y el poema será su puesta en texto aunque sólo sea un intento.

En este segundo poema, el arrobamiento es producido por la acción del desborde silencioso de la luz. Esta es panal que se cuele por doquier y al hacerlo sobrepasa con su brillo los límites del afuera y del adentro. No hay límites claros, todo es difuso, juego cromático, luz y oscuridad. El arrobamiento imprime el afuera en el yo y así esfumina su ser, se funde en eso extraordinario, inmenso que lo excede. Dibujos luminosos que tienden sus brazos intangibles cual imán a ese “bulto de sombra”. Esa figura oscura no tiene límites precisos, como su definición lo dice es un cuerpo indistinguible por su distancia, por su falta de luz o por estar cubierto. Se deshumaniza a quién allí viene o va, es igual, otra variante de la ambivalencia planteada, todo es unidad.

El punto central es la unión de la luz y la sombra a través del éxtasis, del arrobamiento. Es la intensidad del momento en el que los opuestos se encuentran.

III - Diván de los hallazgos

Quince versos organizados en tres estrofas más un verso que funciona como quiebre del poema en dos partes. La primera estrofa consta de seis versos, la segunda de tres seguida por el verso solitario y la cuarta de cinco. Su métrica varía entre versos de arte menor y mayor. La composición se divide en dos momentos a través del verso que repite el título.

El desafío comienza ya en él, este, es enriquecido con un epígrafe que pertenece al místico musulmán persa Yalal al-Din Rumi⁶, célebre poeta que plantea como concepto central de su obra la unidad y la búsqueda constante del retorno a esa unión con lo originario, difundiendo en su poesía el discurso religioso islámico.

El primer momento de la composición brinda la ubicación espacial concreta, aparece el yo que se expresa desde un pretérito que en la misma estrofa evoluciona hacia el presente y allí permanecerá hasta el final del poema. Primer grupo de versos colmado de imágenes auditivas, visuales, táctiles, acompañadas por una aliteración que intenta recrear el instante del roce de cuerpos y sedas en ese serrallo. Brillan los colores en lluvias de lentejuelas y en ese lucimiento aparece el movimiento de la danza y su sensualidad junto al sonido del *Kamánche*⁷. La hija del gran visir, Scheherezade,

parece bailar allí, todo es origen, poesía y relato de la mano de la palabra “sueño” que habilita la ruptura de los límites del espacio y del tiempo. Estrofa que culmina en la palabra “fuente” que, lejos de ubicarse en el centro, como en la arquitectura islámica, se la ubica al final del verso. El yo, luego de haberse perdido en la sensualidad del color, el tacto y el movimiento encuentra en ella el origen de la vida interior y por ese motivo el tiempo ya ha dejado de ser pretérito y se ha instalado en el presente desde algunos versos atrás.

Atmósfera humeante del ensueño danza desde el tabaco, fiesta de los sentidos, todo es ojo, todo es boca, todo es poro y también es umbral. La música del *daf*⁶ en su latir invita junto con el laúd a mirar hacia el cielo y en ese instante la presencia del verso solitario transporta al segundo momento.

Ese verso eje, se detiene en el encuentro, en ese supremo consejo, que en esta composición parece intentar expresar el secreto esencial, ese que halla en lo humano también lo trascendente, lo inmenso. En esa atmósfera de explosión sensorial, también, se apela a otra facultad humana como ser la intuición de lo ajeno que por momentos parece reconocerse como familiar.

Ahora sí, aparecen las cúpulas que tocan el cielo y se menciona la caligrafía árabe que funciona como máquina del tiempo y ubica al lector, desde el uso del presente, en un pasado primitivo en el que la necesidad de la fijación de la palabra sagrada hizo que se la dibujara con cálamo en alguna superficie blanda.

No hay brillo, hay palabras que son pronunciadas y grabadas desde tiempo atrás, en este momento del poema el tiempo de reunión es el sagrado. Se convoca a la oración colectiva desde el minarete que se eleva y desde allí se proclama el secreto ahora trazado en el arte de la línea, alimento infinito para el hombre de fe.

Así, desde esta afirmación se reconoce la división del colectivo. La imagen capta una mitad de la cúpula en la que los rayos solares se reflejan y la otra mitad, ensombrecida. Señala la existencia de una mitad que aunque escucha los cánticos que anuncian lo indecible, aun no logra comprenderlo.

La imagen que acompaña se llama *Roca de la ascensión*. Otra vez la cúpula, en este caso como piedra milenaria, sostén de lo etéreo. Bachelard afirma: “...parecería que, en una especie de diálogo de las rocas y de las nubes, el cielo viniera a imitar a la tierra” (2011:209). En este caso, esa roca es una cúpula y de ahí también la vinculación de lo natural primigenio con lo sagrado. Es piedra origen, la condensación de las tradiciones (212). La piedra, a los ojos del hombre, opera como testigo de la eternidad, su duración en el tiempo y su firmeza sostenida parece interrogar a este ser que solo conoce del tiempo su brevedad.

Esa roca cúpula asciende y propone un camino de ascensión que tiene como única senda lo que ella con-

tiene, en este caso, esos cánticos y trazos que susurran el secreto.

IV- Río candil

La propuesta de Bravo comienza a condensarse, este material no es un conjunto de textos que acompañan imágenes, sino que la poiesis está dada desde la toma de la imagen hasta la creación del poema que juntos proponen un plano estético nuevo producto de la elaboración de un tejido que, como se sabe, está formado por varios hilos.

Dos estrofas dísticas con métrica variable para referirse a los dos tramos del puente que cruza el Zaindeh Rud.⁹

De igual modo que en *Señales*, la imagen juega con el movimiento y el color proponiendo siluetas difusas. En este caso el brillo es fuego que enciende el corazón de Irán. Lucimiento que deja en evidencia los rincones oscuros que, según el texto sueñan. Atmósfera de ensoñación lograda por el referente real exótico, profundizada por lo esfumado de la imagen y enriquecido por el discurso poético.

Allí, la ambivalencia del río es fuerza creadora y como tal, tópico de fertilidad que al mismo tiempo conduce “a la mar que es el morir”, entonces dos dísticos para resumir, para ejemplificar la existencia en su total dimensión. Tal vez se pueda ver en este punto del tejido el centro del islam y su comprensión de la existencia desde el concepto de unidad. De esta manera la cosmovisión sufista propone que “el mundo entero es la teofanía o la manifestación de lo Absoluto. Por lo tanto no podemos captar el mundo del Ser en su auténtica forma sino como síntesis de contradicciones” (Izutsu, Toshihiko; 1997: 91).

En esta serie lo trascendente parece ser captado, o mejor dicho, lo que se expresa es lo ajeno presentido, eso que ha alimentado la incansable búsqueda humana desde el origen del tiempo.

El segundo dístico retoma la imagen del río que ha sido personificada en el primero con la palabra “sueño”, esa mitad oscura adormecida, que ahora se despierta cuando se enciende con ojos de fuego que arden durante un tiempo que ya ocurre que pasa lento y suave casi sin percibirse su tránsito. Este “río candil” que fluye, ilumina, interpela, desde su natural presencia.

V - Hipogrifo

Tríptico compuesto por tres poemas de variable extensión y estructura. Sin títulos individuales, los tres responden al primero y ellos trenzan dos fotografías. La primera composición está formada por ocho dísticos con versos de arte menor y mayor. El segundo consta de cinco estrofas de variable extensión así como libre

su métrica. Cierra el tríptico un poema de ocho versos organizado en dos estrofas dispuestas en zigzag en la página, la primera de cuatro versos y la última de cinco. En su mayoría son versos de arte menor.

Hipográfico es el nombre elegido para la fotografía. En entrevista con el autor afirma que captura un juego de luces al azar, experimentando mover la cámara, pero para su sorpresa la silueta del felino solo la logra ver luego de la escritura de *Hipogrifo*, de ahí que juegue con la idea de que el revelado de la imagen, lejos de ser un paso del procedimiento fotográfico, sea un efecto del poema. Como se dijo anteriormente, este material, se teje, se trenza desde un soporte a otro.

El título propuesto ubica al lector en otro tiempo y en otro espacio, o quizás cuando ambas nociones eran aun el todo. El hipogrifo es un animal legendario, un híbrido en el que se reconocen tronco de felino, alas y cabeza, de águila y su cola de ofidio. Es el guardián espiritual. Se identifica en los bestiarios persas y su presencia en esta composición abre umbrales que suelen estar cerrados para la razón. De alguna manera las coordenadas de espacio y de tiempo tradicionales dejan de estar fijas.

Es la mirada que resplandece cuando los límites son franqueados y todo se hace uno. En palabras de Zambrano es la experiencia de la gloria, que es la manifestación de la verdad escondida (2005:35), en esa experiencia de profunda alegría de quien ha percibido lo Absoluto es que parecen inscribirse estas líneas.

La filósofa afirma que los poetas: “saben que su nostalgia es de un tiempo anterior a todo tiempo vivido y su afán por la palabra, afán por devolverle su perdida inocencia” (39). De otra manera, sólo queda salirse del tiempo concreto para situarse en aquel momento inicial presentido en el que solo habita el espacio sin límites, donde aún todo es redondo. Es la experiencia de la “perplejidad” para el sufismo. Izutsu cita a Ibn `Arabi cuando afirma que: “El hombre sumido en la “perplejidad” describe un círculo” (Izutsu: 88). Es decir parte del estado primordial de Unidad, descendiendo hasta el plano de los seres concretos, se diversifica en multitud de cosas y acontecimientos para ascender nuevamente hacia la ausencia de diferenciación primordial (88).

En ese punto es que se ubica este tríptico y concretamente este primer poema que lo integra. No hay arriba ni abajo para ubicar los cielos, los mares, aún no hay tierra para generar rompientes, todo es agua y frente a esta inmensidad la pregunta humana sobre el tiempo y su comprensión. No hay extremos que bordeen, ni orillos que unan retazos, en ese tiempo todo es inmensidad.

“Sin órganos paridos”, aún no hay péndulo que se mueva, todo ocurre pero sin tiempo. El origen en esa almendra que observa en la antesala de lo que será la

página inicial del tiempo de la Creación. No hay palabra humana pronunciada, solo soplo, aliento que fecunda lo verde.

Sin coordenadas conocidas, sólo la presencia de un testigo que es silencioso, vuela envuelto en luz hasta perderse con el misterio.

En el segundo poema del tríptico, a diferencia del anterior, ya en el primer verso aparece la penitencia del castigado. Es el tiempo de la criatura, en este caso del felino, que lejos de mostrarse orgulloso de sí, se muestra sufriente, con su “melena descamada”. Esa criatura es instinto desnudo, es pulsión que como consecuencia del castigo intentará equilibrar en ese hilo esa existencia que conecta con lo esencial. El felino, la criatura, es lo terrenal que cuando logra rugir arriba, se consagra e ilumina y cuando no, se apaga, permanece en su imperfección.

Esta criatura, luego del sacramento se hace *trinita*, es el hombre en la tierra. Y con él, vuelven las preguntas que ahora portan nociones éticas y las cuestiona producto de su naturaleza inquieta, pulsante, racional.

Las dos preguntas que cierran el poema en el que se alude al plano terreno son interrogantes de acción, es decir, ambas proponen distintos verbos que ya por su sola categoría léxica remiten acción en el tiempo, la primera propone la noción del pretérito y la segunda del futuro. Así queda ubicada la criatura en esta creación, iniciando una era, fijando coordenadas, alejándose de esta manera de la primigenia unidad.

El poema final se encuentra dispuesto en la hoja recreando el movimiento zigzagueante del ofidio, se ocupa, de esta manera, del último aspecto del hipogrifo.

Es la serpiente del origen de los tiempos, aquella de las sagradas escrituras, portadora de la palabra, que seduce y que tiene la capacidad de herir como el látigo, rápida y profundamente, se mueve ondulante y con ella su veneno.

En la siguiente estrofa se escucha la palabra que es verbo que advierte, más aún, niega la posibilidad de comprensión al hombre. La palabra como verbo sólo le pertenece al sol que es ojo y por tanto, todo lo ve. La idea de la presencia de lo Absoluto con la mención al sol queda planteada.

Se cierra el tríptico con una sentencia, el hipogrifo, es el animal múltiple que puede entrar y salir de los límites establecidos y por lo mismo representa el misterio, aquello incomprensible para el hombre.

El sufismo afirma que solo aquel hombre que “ha tomado conciencia de sí mismo como manifestación divina está en situación de ir más allá y ahondar en el secreto mismo de la vida que palpita en cada parte del universo” (Izutsu: 55).

¿Será, entonces que se añora ese tiempo anterior, ese tiempo esencial en el que se experimentara la ver-

dad revelada y que esta atmósfera exótica sea el espejismo en el que se refleja el contorno de las alas y el hombre se mira perplejo?

VI - *Vía*

Siete estrofas, en su mayoría encabalgadas a excepción de la segunda. Ellas están compuestas por dos, tres y cinco versos cuya métrica es irregular.

El título anuncia un posible recorrido, la vía, esa tierra por donde se transita. Y de esta manera se piensa en la metáfora tradicional que identifica la vida como la acción de transitar un camino, que no es más que un tiempo lineal. Sin embargo, basta la lectura de la primera estrofa para ampliar esta noción y captar la ambigüedad del concepto. En otras palabras, esta nueva senda posible, propone un transitar hacia adentro, sería un avanzar hacia uno mismo, sin tiempo lineal. En este tramo, el yo lírico reconoce necesarias la presencia del pensamiento y con él, la de la reflexión, tan natural que considera que el hombre se comporta como un autómata en su ausencia.

Por otra parte, la asistencia en esta senda del verbo “soñar” es el retorno a la naturaleza humana en su más compleja versión, dado que el sueño es el discurrir de aquello que se proyecta aunque se reconozca como lejano y desde la lupa sufi adquiere la dimensión de real manifestación, es lo que le da sentido a la existencia y por lo tanto lo que define al hombre dentro de la Unidad.

Esa búsqueda de sentido, es la añoranza de lo presentado que una vez que se percibe, es lo que Zambrano ha denominado “perplejidad” entendiéndola como “un deslumbramiento; se está ante un conocimiento que deslumbra y no penetra” (89).

Es atendible este aspecto de la imposibilidad de penetración dado que, en palabras de Bachelard es la experiencia íntima de lo inmenso y por ese motivo no sería abarcable ni aprehensible. Sólo intuito, sin participación de la razón (232).

Asimismo, es lo presentado lo que aparece referido en los versos paralelos que recuerdan la pérdida o el alejamiento de la unidad inicial. Anuncian que existe una entrada y un camino que uno se ha perdido y el otro velado, pero no duda de su existencia.

La referencia a los contrarios, como se ha visto, es producto de la cosmovisión sufista que reconoce en el universo mismo la contradicción ontológica. Describe varias formas de contradicción pero de ellas destaca dos fundamentales. Por un lado, la que plantea la naturaleza contradictoria de las cosas del mundo que se manifiesta en la relación entre el “interior” y el “exterior” (92). Todo reúne estos dos planos, de lo contrario no sería posible entenderlo como manifestación de lo Absoluto. Izutsu, para explicarlo, brinda

como ejemplo la definición de hombre; según ella: “el hombre es un animal racional”, el plano exterior está referido en la animalidad de su naturaleza y la razón al aspecto interior (92). Por el otro, la que indica que la naturaleza de las cosas está integrada por la materialidad y la espiritualidad. Según esta contradicción, los miembros del cuerpo expresan el espíritu, de la misma manera que las formas del mundo expresan el espíritu del universo (93).

Resulta interesante ver cómo el yo evidencia la dificultad del hombre para captar ese lenguaje universal. En el poema, el hombre añora esa entrada o ese camino, al no reconocerlo se mantiene ajeno a su naturaleza contradictoria, que es su ser manifestación de lo Absoluto.

En la penúltima estrofa aparece el posible hilo conductor de estos dos planos, el corazón. Toda una sorpresa si se comparte la idea de Zambrano, según la cual, el corazón, desde el Romanticismo, ha perdido todo interés para el mundo culto. A su vez, afirma que este: “es como un espacio que dentro de la persona se abre para dar acogida a ciertas realidades. Lugar donde se albergan los sentimientos inextricables, que saltan por encima de los juicios y de lo que puede explicarse” (56).

Simultáneamente, *Ojo interior* se llama la imagen que integra este poema, ese espacio es umbral, es pasaje por el que se capta las naturalezas opuestas que definen al ser.

En palabras de Bachelard, teniendo en cuenta esa región del ser que quiere mostrarse y al mismo tiempo ocultarse, es que se puede afirmar que el hombre es el ser entreabierto (2012: 261), ahí su contradicción ontológica.

Quizás sea a través de ese espacio que abre, cierra, mira y late que se permitirá volver a aquel estado previo pero sólo desde lo intangible como el aroma que devuelve aquello familiar que resulta un alivio para el peregrino que busca su sima.

VII - *Latif (cuerpos sutiles)*

La sutileza del título se refleja en la imagen. El nombre de esta remite a la naturaleza de la poiesis de este material. Como se ha dicho, todo en estas páginas se trenza y al mismo tiempo ambos soportes definen una idea o actúan como testimonio de lo que el hombre corriente, según el sufismo, entiende como imposibilidad.

El primer dístico plantea un nuevo juego de opuestos que continúa en la línea de expresar la manifestación de la contradicción ontológica “alto palacio en el estanque”, cielo y tierra, conviven en el mismo verso. Ambas construcciones humanas unidas en un reflejo, en un espejismo.

En entrevista con el autor, este afirma: “Es el reflejo

de lo real en el agua, ese reflejo es el telar del cosmos y ese telar (concepto que se parece a la maya hindú) es una capa de reflejos en el que el mundo entero es solo una visión, un sueño”, (Bravo. Febrero 2018).

El movimiento está dado a través de la comparación de acción que indica el desplazamiento de dos elementos de planos opuestos como las nubes del cielo y el agua. Las nubes pasan por el cielo, pero en esta comparación lo hacen por el estanque, junto a los peces, ambos planos reunidos, tejidos en el espejismo. El agua origen y testigo, contiene los hilos que integran ese telar que es la Creación. Esta se muestra en una red de símbolos, esto es, en una apariencia particular de la Realidad Absoluta.

En esa red, la diferencia entre la imaginación y la vigilia siempre permanece, sin embargo, se entiende que ambos estados son solo símbolos (Izutsu: 21), por ese motivo, son representativos de otra entidad.

Desde este aspecto místico se entiende que el hombre dotado de esta capacidad espiritual comprende a la realidad como un sistema de correspondencia del todo y coloca en el mismo plano al mundo de los sueños, al que conoce como imaginación despierta (25).

Para el sufismo este es el enigma irresoluble para la mente de los hombres corrientes que se descubre únicamente a través de la experiencia mística por la que se le manifiesta al individuo su propia inmensidad, su unión primera desde lejos presentida y entonces, otra vez, Al-faná!

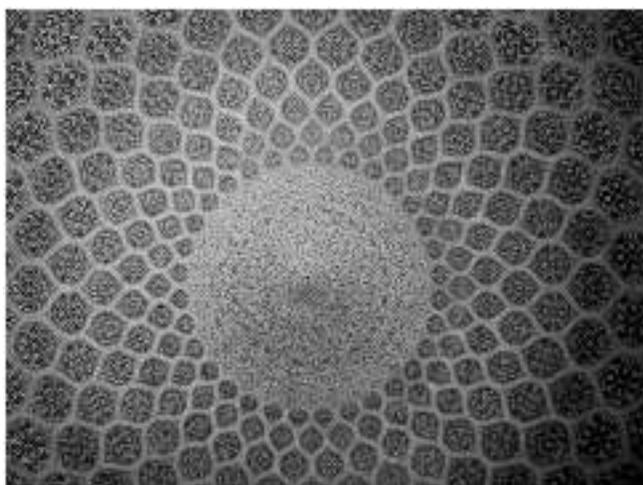
Bibliografía

- Bachelard, Gastón. *La poética de la ensoñación*. Trad. Ida Vitale. México. Fondo de Cultura Económica. 1986.
- *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Chapourcin. México. Fondo de Cultura Económica. 2012.
- Bravo, Luis. *Escrituras visionarias*. Montevideo. Fin de siglo. 2007
- *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1850-1973*. Montevideo. Estuario. 2012.
- *Biblioteca 45, Poemas de Luis Bravo de Isfahán*. Revista 45 rpm, año 5, N° 28, junio 2011. Consultado: Visiones en: <http://www.45rpm.com.uy/201106/17.html>
- “Visiones de Isfahán”. Revista *Insilio*, N° 6, diciembre 2017. Consultado en: <http://insilio.org/2017/12/21/visiones-de-isfahan/>
- *Escrituras visionarias*. Montevideo. Fin de siglo. 2007
- Entrevista realizada por la autora para este artículo, 11 de Febrero de 2018.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Colombia. Editorial Labor S.A. 1995.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. España. Alianza Editorial. 2014
- Izutsu, Toshihiko. *Sufismo y Taoísmo*. Trad. Anne-Helene Suárez. España. Ediciones Siruela. 1997.
- Zambrano, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Argentina. Losada. 1950.

Notas

1. Ciudad ubicada en el centro de Irán. Antigua capital del imperio Persa.
2. Sufí, quien practica Sufismo. Aspecto místico del Islam.
3. Random, Michel en Bravo, Luis. 2007: 14
4. Vestimenta que cubre por completo el cuerpo y la cara de las mujeres en países de religión islámica.
5. Recopilación medieval de relatos de Medio Oriente en lengua árabe.
6. Poeta y místico, nacido en el actual Afganistán en 1207.
7. Instrumento de cuerda tradicional iraní.
8. Instrumento de percusión persa.
9. Río de Isfahán.

VISIONES DE ISFAHÁN
Luis Bravo (textos y fotos)*



Al oro del sol (interior de cúpula)

al-faná *

tensa cuerda el aire
—diapasón invisible—
silencio que sueña al sonar
silencio que sueña al soñar
arde de luz al oro del sol.

* sufismo: éxtasis en la contemplación y gozo de la divina belleza.

Arrobo

dibujos del cristal:
desbordado panal la luz
imán al bulto de sombra.



Señales

Diván de los hallazgos

“la tibia brasa el fuego enciende”
Yalal al-Din Rumi (1207-1273)

En Isfahán visité serrallo
ya vacío ya poblado
de sedas que al cuerpo envuelven
en lluvia de a puñados
—lentejuelas, espejos móviles—
las dulces quejas del kamánche sueñan en la fuente;
en las serpientes del tabaco algo se mueve
la luna del daf hace esdrújulo el latido
un pie de estrella se alza en las cuatro cardinales del
laúd;
es el diván de los hallazgos
cúpulas radiantes, grafías tholth, minaretes del muecín,
arte de sílabas, cocido azul de un mundo cuya mitad
no alcanza ni entiende quien de lueñes tierras viene
convidado por los cánticos
que a esa otra mitad del cielo encienden.



Roca de la ascensión

Río candil

el Zaindeh Rud sueña
la segunda mitad de los arcos del puente:
ojos de fuego en la piel del tiempo
pasando lento en ondas leves.



Río candil

Hipogrifo (tríptico)

I

La mirada que al horizonte hiende
resplandece
un océano sobrevuela
¡ah! no hay rompiente
¿bañan las horas
la orilla del espejo?
horas sin orillo
órganos sin parición
almendra acuática los ojos
en el risco de la página
una brisa sin palabras
peina los prados de la mente.
Guardián emplumado de silencio
todo luz hasta no verse,
¿lo que es de lo que no es
dónde vierte?



Hipográfico

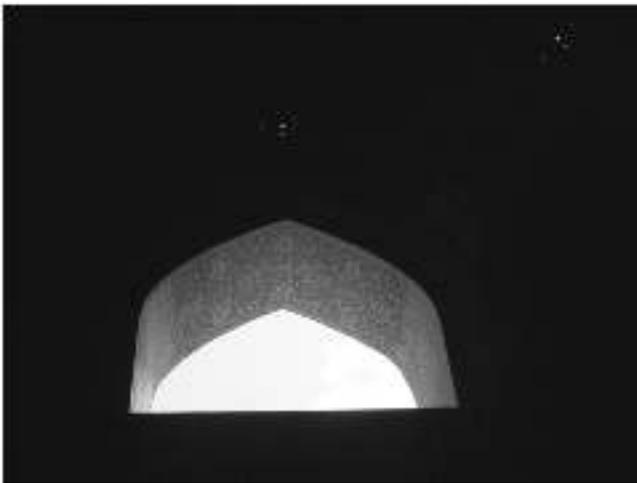
II

Penitente respira
costillar felino
melena descamada
pujo desnudo
en fino hilo
equilibrista
en ese hilo
una vez se apaga
una y otra vez se enciende

ruge arriba unge vino
donde quiera ese cuerpo trinito
la carnadura asiente
¿y vuelve por la senda de los justos?
¿y avanza a fuerza de saberles?

III

Piel a tramos de palabra
látigo de música
ondulante veneno;
nadie a este signo
comprender intente
: hablar es sol
y sólo múltiple el animal
entra y sale de la muerte.



Ojo interior

Via

Así como existe un vivir hacia afuera
sin entrar casi nunca salvo
a descansar como un autómata
existe un otro que sueña despierto
el sueño del adentro.
Y si fácil se pierde memoria del reino
jamás se olvida lo entrevisto:
se pierde la entrada
se nubla el sendero
así pasan los días
los siglos de años sin entrar
saliendo
"he estado allí!", clama uno
al traspasar la cuerda del corazón
cuando aquél aroma remoto
devuelve un hilo de sombra al peregrino
:
camino de adentro abierto
no es fácil comprenderlo.



Telar

Latif (cuerpos sutiles)

El alto palacio en el estanque
junto a las nubes que pasan como peces.
Agua en la que desde antiguo todo se ve
: ella misma telar del gran magín.



***Bodas de sangre* en la interdiscursividad entre la comunicación de la obra de Federico García Lorca y el ballet flamenco de Antonio Gades**

Juan Estrades

Resumen

En la interdiscursividad de la relación semiológica que se establece entre una pieza teatral trágica y otro discurso producido por una disciplina artística diferente, como la danza, analizaremos la obra de Federico García Lorca *Bodas de Sangre* y su puesta en escena por Antonio Gades. Este afronta el reto de plasmar un espectáculo coreográfico exento de palabra (con la excepción de los temas musicales cantados) manteniendo viva la esencialidad de la obra de Federico García Lorca sin caer en la sola traducción del lenguaje literario. Cambio de discurso producido por la diferente creación de un mismo tema y una misma historia donde se produce una clara interdiscursividad tanto en las semejanzas como en las diferencias, referidas a experiencias estéticas distintas de una vivencia simultánea.

Palabras clave: interdiscursividad, tragedia, ballet-danza, espectáculo

Abstract

In the interdiscursivity of the semiological relationship that is established between a tragedy and the discourse produced by a different artistic discipline such as dance, we will analyze the work of Federico García Lorca *Bodas de Sangre* and its staging by Antonio Gades. He faces the challenge of capturing a silent choreographic spectacle free of words (with the exception of sung musical themes) keeping alive the essentiality of the work of Federico García Lorca without falling into the mere translation of literary language. The change in the discourse is produced by the different interpretations of the same subject and the same story, and a clear interdiscursivity occurs both in the similarities and in the differences of the simultaneous reading of different aesthetic experiences.

Keywords: interdiscursivity, tragedy, ballet-dance, show

Juan Estrades

Magíster en Ciencias Humanas: Opción en Teoría e Historia del Teatro (Udelar). Profesor de Literatura (IPA). Ejerció la docencia en la enseñanza secundaria pública y privada. Inspector de Institutos y Liceos (Consejo Enseñanza Secundaria). Especialista en Política y Gestión de la Educación (CLAEH)

Estoy convencido de que el teatro es el lugar donde todas las artes pueden converger y mantenerse. Y en esta convivencia hay también espacio para la música, la danza y la interpretación

Robert Wilson

El teatro –danza es un descubrimiento que llega a través de la mirada teatral. Esta recoge la revolución de una estética teatral sensorial, de un cuerpo, que se hace elocuente en la recuperación profunda de sus verdades, de una producción de emociones, puras y directas generadas a partir del cuerpo.

Como expresa Leonetta Bentivoglio

...pero si el ojo del teatro es el primero que registra la fuerza de un mensaje, el primero que advierte la energía revolucionaria de este desplazamiento de perspectiva, el supuesto del descubrimiento de un clima, se genera en el teatro desde los años sesenta cuando Grotowsky llena el espacio teatral-purificado de todo elemento escenográfico- de gestos liberadores, no narrativos, contruidos a ritmo fragmentado, elemental.

El dato literario es reabsorbido, imprescindible, en un teatro dinámico y visual. Teatro de movimiento y de música, donde el signo escénico, como expresa Bentivoglio “es un verbo nuevo que no es verbal en absoluto porque es siempre físico, concreto y corpóreo” (1990,52).

El Tanztheater descubre el poder transgresor del movimiento. En ese camino integra elementos como la gestualidad del comportamiento, manifestaciones de lo cotidiano en lo íntimo como en lo social, estableciendo límites amplios en relación a la legitimación teatral del cuerpo. Como manifiesta Bentivoglio (1990,55) en el Tanztheater “lo que se mueve en escena tiene una autonomía inscripta en la cualidad de los gestos, en el tejido de los cuerpos que se relacionan dinámicamente entre sí, en el ritmo, en la repetición... en la perversión polimórfica de lo humano, expresada por las diferencias entre los cuerpos, fuertemente individualizados, y nunca homologables...”

En la interdiscursividad de la relación semiológica que se establece entre una obra literaria (una pieza teatral) y otro discurso producido por una disciplina artística diferente como la danza, analizaremos la obra de Federico García Lorca *Bodas de Sangre* y la puesta en escena por Antonio Gades. La propuesta de Gades es trascender el lenguaje de poeta-dramaturgo mostrándonos lo que se esconde detrás de las afinadas y pródigas palabras de Lorca, en un espectáculo coreo-

gráfico en el desafío de mantener viva la esencialidad de la obra del dramaturgo. Se trata de una creación en ambos casos, de una comunicación de arte. La interdiscursividad no se produce, por tanto, entre diferentes tipos de discursos sino en el modo y el medio distintos de su comunicación.

Quebrada en el teatro-danza la linealidad de la narración, la historia puede apuntar hacia metáforas visuales, repletas de asociaciones simbólicas, o derivar en motivaciones oníricas. La mezcla de danza con una gestualidad derivada de lo cotidiano y del comportamiento son los determinantes de una relación intrínseca, con el teatro.

Hoy en día el teatro ha devenido en un laboratorio de investigaciones interculturales poniendo permanentemente a prueba alianzas interartísticas insospechadas, en la libertad de experimentar con nuevas formas de identidades como expresa Patrice Pavis entre “literatura/danza, música/canto/textualidad, investigación sociológica/actuación” (2016,171)

Bodas de sangre es una obra de teatro en prosa y verso terminada en 1932 y estrenada el ocho de marzo de 1933 en el teatro Beatriz de Madrid. El mismo autor Federico García Lorca la calificó de tragedia de un teatro en poesía que se hace humano. Una obra que formaría parte de una trilogía llamada *Trilogía dramática de la tierra española compuesta por Bodas de Sangre, Yerma* y una tercera tragedia nunca escrita que habría llevado por título de *La destrucción de Sodoma o El drama de las hijas de Loth*.

De la manera de crear y concebir una obra de teatro Federico García Lorca decía que tardaba mucho en escribirla dado que le llevaba entre tres o cuatro años el pensar en torno al asunto. Para luego sí escribirla en 15 días. En relación a la trilogía incompleta, antes mencionada, cinco años tardó en escribir *Bodas de Sangre* y tres invirtió en *Yerma*.

Recordemos brevemente el argumento de *Bodas de sangre* estructurada en tres actos: dos jóvenes, cuyos personajes no tienen nombre –la Novia y el Novio– en la España rural van a casarse ya que sus padres han concertado el matrimonio. El día de la boda la Novia dialoga con su antiguo novio, Leonardo –invitado a la celebración– a quien nunca olvidó. Pero ahora Leonardo es un hombre casado con hijos, que pertenece a la familia de los Félix, que ya había tenido enfrentamientos con la familia del novio en el pasado. En la propia noche de bodas los “amantes” huyen llevados por su pasión aún viva. El Novio junto con algunos mozos invitados sale a buscarlos. Cuando el Novio encuentra a Leonardo se produce un enfrentamiento con navajas que terminará con la vida de los dos. La Novia desolada va la casa de la Madre del Novio para expiar su culpa. Ambas, enfrentadas casi salvajemente, llorarán su destino.



Bodas de Sangre Centro Creativo Cabildo Buenos Aires 2012

En el primer acto con tres cuadros se plantean los hechos en tres espacios diferentes: la casa de la Madre, la casa de Leonardo y la casa de la Novia. El Novio confía plenamente en su enamorada, pero su madre teme que la boda no sea venturosa y que sea una desgracia para su hijo como lo fue para su marido y su otro hijo muertos en enfrentamientos con los Félix. Es la madre quien introduce la antigua rivalidad tribal como expresa Francisco Ruiz Ramón “ memoria viva de un pasado vivo en ella y angustiosamente proyectado hacia el futuro... actores en potencia de un drama de clanes, en la que el cuchillo, instrumento de muerte, detecta funestos poderes que aterrorizan a la Madre.”(2011, 197)

Este cuadro primero tiene la función de ir al futuro. Como expresa Ruiz la función será “condensar dramáticamente los presentimientos de un desenlace fatal, angustiada y patéticamente adivinados por la mujer y la suegra de Leonardo.”(2011, 197)

El hilo de la tensión dramática se desarrolla desde el comienzo mismo de la obra, en el primer acto hasta su culminación en el cuadro primero del último acto. Como expresará Gustavo Correa “ una serie de revelaciones y alusiones van descorriendo paulatinamente el velo de la tragedia y nos llevan al desenlace.”(1975,89)

En el segundo acto con dos cuadros se presenta la situación en dos momentos diferentes, antes y después del casamiento; es en el día de la boda que la Novia vuelve a ver a su antiguo novio, Leonardo, único personaje designado con nombre propio. Se descubre aquí la fuerza con que actúa la pasión interior. Correa manifiesta “para Leonardo el silencio de su años de matrimonio no ha sido sino fuego que se ha echado encima y para la Novia es como una botella de anís que la

embriaga y la arrastra a sabiendas de que se va ahogar”. (1975,90)

En el último cuadro La Novia recién desposada y Leonardo huyen llevados por su pasión. Se podría considerar como el nudo del conflicto. La fatalidad de un amor irreprimible y prohibido cuyo signo trágico será el cuchillo camino al sacrificio.

En el acto tercero con dos cuadros el mundo real da lugar a un mundo sobrenatural: el bosque simbólico con la presencia de personajes alegóricos como la Luna, la Mendiga (¿la Muerte?). El Novio sale a buscar a la Novia y a Leonardo y en el momento en que se encuentra con los personajes que tienen una gran carga alegórica, como por ejemplo la aparición de la Mendiga, el desenlace es inevitable. Si bien la escena no ocurre ante el espectador se visualiza a través del diálogo poético de los personajes y se sabe que el Novio se enzarzó en una pelea con Leonardo que terminó con la muerte de ambos. La Novia va a la casa de la madre del Novio, a pedirle que le quite la vida. La Madre que había perdido a su marido y a su otro hijo en un antiguo enfrentamiento con los Félix, en la más profunda desolación y soledad estallará ante el requerimiento de la Novia. Para ella el rito de la boda era recuperar la riqueza simbólica de la tierra (en su fecundidad). Ya no habrá procreación en la simiente ni en la siembra. Como se puede apreciar desde el primer acto, o aun desde el mismo título de la obra *Bodas de sangre*, se siente la fatalidad en los personajes que actuarán llevados por un destino trágico del que no pueden escapar. Todo acompañado por una tierra que hierve al sino de fuerzas que salen de su entraña.

Expresará la Novia en el comienzo del acto segundo:



Bodas de sangre Estela Medina como La Madre. Comedia Nacional (2008)

Novia- Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica.

Criada- ¡Así era ella de alegre!

Novia- Pero se consumió aquí.

Criada- El sino.

Novia- Como nos consumimos todas. Echan fuego las paredes ¡Ay! . No tires demasiado.(1997,115)

La lucha en ese medio estará determinada entre dos parámetros claramente determinados: por un lado una suerte de amar y vivir en un mundo rural socialmente rígido y por otro enfrentarse deliberadamente al desafío de una transgresión en la búsqueda de un destino propio y no impuesto por la familia y la sociedad.

Leonardo en el acto final tratará de explicar:

Leonardo-....Con alfileres de plata/mi sangre se puso negra,/ y el sueño me fue llenando/ las carnes de mala hierba ./ Que yo no tengo la culpa,/ que la culpa es de la tierra/ y de ese olor que te sale / de los pechos y las trenzas.

Novia - ¡Ay que sinrazón! No quiero/contigo cama ni cena, y no hay minuto del día/que estar contigo no quiera,/porque me arrastras y voy,/y me dices que me vuelva/ y te sigo por el aire/ como una brizna de hierba/...(1997, 151-152)

Momento cumbre de la acción, Leonardo y la Novia, desposada, huyen juntos y son perseguidos por el Novio y sus familia.

Ante los símbolos de la tragedia y la muerte, la navaja y la luna, los personajes son transportados a la consumación de la desgracia, en la muerte de Leonardo y el Novio en el cuadro 1 del acto III cuando este logra alcanzarlo.

La luna será, por sí misma, símbolo de la violencia y la muerte que trae la tragedia:

Luna - (A las ramas)

No quiero sombras. Mis rayos han de entrar en todas partes, y haya en los troncos oscuros un rumor de claridades, para que esta noche tengan mis mejillas dulce sangre, y los juncos agrupados en los anchos pies del aire.

¿Quién se oculta? ¡Afuera digo!

¡No! ¡No podrán escaparse !

Yo haré lucir al caballo

Una fiebre de diamante.(acto tercero, cuadro primero 1197, 145)

Una luna que se asocia con la muerte pidiendo la sangre de las víctimas y la Muerte como una mendiga que se acerca implacablemente:

Luna - Ya se acercan.

Unos por la cañada y el otro por el río.

Voy a alumbrar las piedras. ¿Qué necesitas?

Mendiga - Nada

Luna - El aire va llegando duro con doble filo.

Mendiga - Ilumina el chaleco y aparta los botones que después las navajas ya saben el camino.

Luna - Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre me ponga entre los dedos su delicado silbo.

¡Mira que ya mis valles de ceniza despiertan en ansia de esta fuente de chorro estremecido!

“La presencia de la luna - expresará Correa- actuando como personaje directo en el drama da sentido al derramamiento de sangre. La tragedia ocurre en virtud del ansia de sangre que la obsesiona y de su participación en el sacrificio inmolatorio” (1975,99)

El poeta Federico García Lorca al considerar el momento de consolidación de la tragedia expresará:

Aquel en que intervienen la Luna y la Muerte, como elementos y símbolos de fatalidad. El realismo que preside hasta ese instante la tragedia se quiebra y desaparece para dar paso a la fantasía poética, donde es natural que yo me encuentre como pez en el agua” (obras completas, 1804)

La carga social será implacable. Una boda concertada entre la Madre de la novia y el Padre del Novio, situación recurrente en el teatro de F.G. Lorca de una Andalucía pobre y llena de prejuicios morales, mostrará toda la crudeza en ese arreglo en una mezcla dolorosa entre lo económico (acrecentar el patrimonio) y el rol sexual en la pareja limitado, en este caso, a la fecundidad de la mujer y a la potencia viril en el hombre.

Madre. Esa es mi ilusión: los nietos (se sientan)

Padre. Yo quiero que tengan muchos. Esta tierra necesita brazos que no sean pagados. Hay que sostener una batalla con las malas hierbas, con los cardos, con los pedruscos que salen no se sabe dónde...se necesitan muchos hijos.

Madre. ¡Y alguna hija! ¡Los varones son del viento! Tienen por fuerza que manejar las armas. Las niñas no salen jamás a la calle.

Padre (alegre) Yo creo que tendrán todo.

Madre. Mi hijo la cubrirá bien es de buena simiente...

.....

Padre. Ahora tienes que esperar. Mi hija es ancha y tu hijo es fuerte.(1997, 132-133)

“Si la tierra es lo hondamente femenino, lo profundamente masculino se halla en la virtualidad de la simiente” dirá Correa (1975, 94)

Y los implacables ritos que se deben cumplir, por un lado la boda en las condiciones que esa sociedad impone y en segunda instancia la del sacrificio y del derramamiento de la sangre de los varones para salvar la honra y cumplir con la venganza pendiente de los muertos de familia. Así aparecerán los más primitivos instintos y los más profundos sentimientos unidos para generar la tragedia.

Como dice Francisco Ruiz:

De esa condición de criaturas de la tierra, sujetas a la irracionalidad de las fuerzas telúricas, en la

misma medida que el animal o vegetal, dimana esa incomunicación de los personajes lorquianos, solos y encerrados en sí mismos, sin posibilidad de relación salvadora. (2011, 196)

La Novia y la Madre cierran la tragedia en un diálogo que parece un monólogo de sus propias historias, donde cada una expresa sus razones y sus motivos sobre los trágicos hechos por caminos diferentes pero fundidas sus voces en el cuchillo que es la muerte y su causa, su misterio y su fascinación.

Madre. - Aquí. Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya todos están muertos. A media noche dormiré, dormiré sin que ya me aterren las escopetas o el cuchillo...

.....

Novia.- Y esto es un cuchillo,
un cuchillito
que apenas cabe en la mano;
pez sin escamas ni río,
para que en un día señalado, entre las dos y las tres,
con este cuchillo
se queden dos hombres duros
con los labios amarillos.

Madre.- Y apenas cabe en la mano,
pero que penetra frío
por las carnes asombradas
y allí se para, en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito. (1997, 164-166)

En la escena final resuelto el drama con la muerte de los jóvenes que pretendían a la Novia todo vuelve a la “parálisis” de una sociedad cargada de hipocresía. Termina todo donde ha comenzado en la casa de la Madre. Donde los personajes alcanzan valor simbólico y se elevan a una dimensión mítica. Con la navaja como testimonio de sacrificio que cierra una presencia con categoría cósmica.

En 1974, la Compañía de Antonio Gades estrenaba una pieza que sería un referente ineludible de la danza española: *Crónica del suceso de bodas de sangre*. El valor universal de la historia lorquiana unido a la profesionalidad de los conducidos por Antonio Gades alcanzó valores incalculables que se acrecentaron con la implicancia del director de cine Carlos Saura que filmó íntegramente el ballet y lo llevó en 1981 a la pantalla.

Es Antonio Gades que toma el desafío de un texto dramático para potenciar, a través de su ballet flamenco, un complejo mundo de lenguajes aprendidos en la danza y en la vida de un pueblo como el andaluz.

Bodas de Sangre será un hito para la danza. Ya en un momento de complejísima redefinición de lenguajes con la aparición de Pina Baush, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hnas Kresnik y Susana Linke en los años setenta se había tratado de eliminar la idea en los espectadores de las barreras entre danza y teatro.

Como expresa Patrice Pavis “ El teatro se mueve cada vez más... Esta convergencia de las prácticas (teatro y danza) conduce a un intercambio de buenos procedimientos: el teatro y la danza solicitan al espectador una percepción kinestésica de los cuerpos en movimiento, sin renunciar por ello al placer de contar una historia.”(2016, 332).

En muchas experiencias el teatro y danza se asocian para conferirle a la palabra una dimensión diferente, en el espectáculo insertada al movimiento, en el cual teatro sería sinónimo de acción mimética, de personaje y de relato.

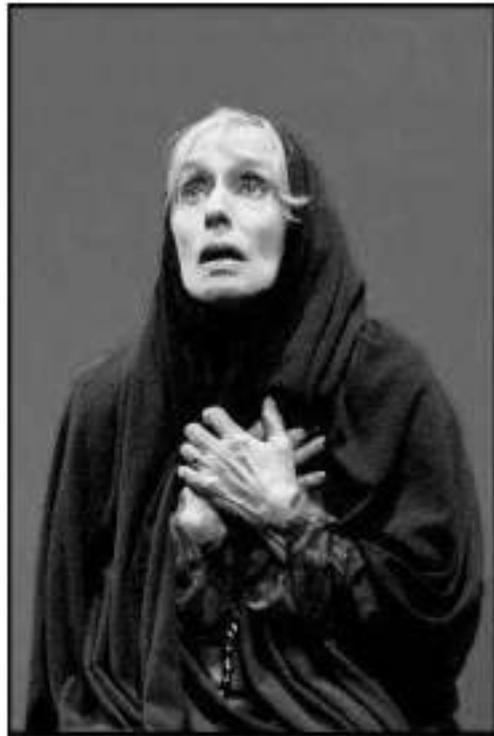
La poesía y el drama en el texto de Federico García Lorca vuelve a ser audible, comprensible. La escucha y visualización del texto vuelve a darle vida al drama de los personajes sobre el escenario. Antonio Gades explotó todos los elementos que Lorca había determinado en su obra con una coreografía, que era un desafío, de no caer en un virtuosismo individualista dado que lo que debía primar era una interrelación didáctica. Agreguemos la presencia y el virtuosismo de la guitarra flamenca con la composición de Emilio de Diego como un elemento fundamental para dar el tono trágico o festivo.

De la obra de Federico García Lorca en cuanto a estructura dramática de tres actos y siete cuadros: tres para el acto I, dos para el II y otros dos para el III, Antonio Gades junto a Alfredo Mañas –autor de la adaptación– divide la obra en seis sobrias escenas que años más tarde tomará el director Carlos Saura para llevarlas al cine.

Lejos de violentar el espíritu de la obra esta estructura le dio una fuerza inusitada en cuanto a generar un lenguaje autónomo más allá de la gestualidad teatral. Música, suspiros, respiraciones de los personajes, zapateos y silencios serán el lenguaje del discurso de la obra que funcionará junto con la danza. Será el cuerpo humano que mostrará la historia de un amor imposible tal cual la escribió dramáticamente Federico García Lorca de una crónica de sucesos reales.

Sin duda Antonio Gades también conocía el hecho ocurrido en los campos de Nijar en 1928 donde Leonardo no estaba casado y fue asesinado a ocho kilómetros a tiros por su cuñado, y a ella intentaron estrangularla, lo que no sucedió porque se fueron dándole por muerta. La dramatización de Lorca tiene varias licencias poéticas puesto que los hechos originales ocurrieron antes de la boda y la huida.

No era fácil adaptar las magistrales y exuberantes palabras de Lorca para llevarlas por la danza vinculada con lo que ellas esconden, de allí surgió la emoción.



Bodas de Sangre : Teatro del mercado Zaragoza

Fue una apuesta por el equilibrio en la búsqueda de lo esencial en las mayores economías y renunciadas, sin abandonar lo poético que es el atributo de este texto dramático, conjugado con la espontaneidad de bailes y ritos populares.

Pero vayamos a la puesta en escena del ballet de Gades.

En el momento de su estreno el bailarín y coreógrafo diría: “Con Bodas de sangre quise rendirle homenaje al poeta teniéndome que ir a Roma para estrenarla. Soy hijo de una cultura mediterránea, que es una cultura de celos, amor, muerte que no solo existe en el baile, sino en la literatura y la pintura y otras artes.” Siete años después de su estreno en los más importantes teatros del mundo esa puesta en escena tuvo su versión cinematográfica en manos del director Carlos Saura.

En la escena primera en la mañana de la boda, la Madre ayuda al Novio a vestirse con su traje de ceremonia en una escena teatralizada y gestual. El diálogo se manifiesta en el gesto que obedece de manera fehaciente al texto original con un juego de faja que se va arrollando ágilmente en torno a la cintura del Novio. Durante la danza la madre descubre que el Novio lleva una navaja a la boda. El movimiento de escena estará marcado por la esperanza y el amor al hijo así como el temor al ver la navaja que el Novio justifica para otros menesteres que no son precisamente el enfrentamiento: el corte de una flor, con un gesto preciso que corta el aire y los malos presagios ofreciéndola a su madre. La navaja quedará en la casa pero no por mucho tiempo.



Bodas de Sangre Compañía Antonio Gades

En la escena segunda. La mujer de Leonardo junto a su niño mece la cuna y espera como tantas veces lo ha hecho resignadamente a Leonardo, que en la tardanza de entrar en escena está marcando el mismo tiempo de distancia con su mujer en sentimientos y querer. La canción de una nana va marcando los ritmos trágicos que tendrá esta escena. La aparición de Leonardo será la confirmación de esa ruptura y alejamiento. El rechazo es evidente cinco veces se acerca su mujer y cinco veces la aleja con las manos en un ir y venir por el escenario que se identifica con un ruego que choca una y otra vez con el desprendimiento de Leonardo con pasos armoniosos de alejamiento. Por medio de la danza estos sentimientos encontrados de los dos personajes en enojos, celos y reproches se transforman en un ir y venir frenético que marcará la discusión en la discrepancia de ambos. Se termina abruptamente la escena con el alejamiento de la mujer de Leonardo con el niño en un signo inequívoco de contrariedad, ruptura y desconfianza.

Escena tercera. Leonardo ha quedado petrificado en el escenario absorto en un pensamiento velado, áspero, secreto y misterioso mirando a la lejanía. Ese pensamiento trae a escena a la Novia que está en su casa, a medio vestir para la boda en enaguas y corpiño, pero que a través de la magia de la evocación aparece en forma real. Momento muy significativo pues no se ha realizado aún la boda. Una escena plena de sentimientos en lo que se podría denominar una danza de amor clandestino y cómplice.

Escena que obedece plenamente a la creatividad y adaptación de Antonio Gades pues en esta versión de *Bodas de Sangre* el protagonismo lo tienen Leonardo y la Novia. Con armoniosos gestos el abrazo imaginario de Leonardo llega a la Novia que en el aire simula tener los brazos de su amante en una pasión que los consume. Parecería que están conversando con el pasado, su pasado de amor prohibido. Al espejar los movimientos, los dos protagonistas fingen la unificación mística y carnal al mismo tiempo en el imaginario de la escena evocada por el pensamiento. Esa distancia inicial se irá acortando de tal manera que finalmente se encontrarán uniéndose, juntando sus manos, en una danza sensual y holista, muy contraria a la que asistimos en la escena anterior con la mujer de Leonardo, que recoge toda la poesía de Lorca. La escena terminará con Leonardo diluyéndose en el escenario y quedando nuevamente la presencia real de la Novia, que en medio de un frenético zapateo mostrará su desesperación y contrariedad por el momento que le tocará vivir, paradójicamente contrario a lo que debía ser en términos de felicidad. Movimientos con pies, manos y requiebre de muñecas marcarán la tensión en un juego de equilibrio y resistencia.

Escena cuarta. Con el canto nos vamos introduciendo en la boda con un “despierte la novia, despierte la mañana de la boda”. Siguiendo el esquema de planteo, nudo y desenlace es aquí cuando todas las piezas comienzan a encajar y la peripecia en la huida de los amantes nos conduce al desenlace.

Sin duda a través de los gestos se van marcando las decepciones entre la alegría de la fiesta en medio de “Vivan los novios” y las tensiones reflejadas en los rostros. Es el momento en que Gades detendrá en forma poética el tiempo en un agrupamiento de los invitados en una foto de familia de una boda que nunca se concretará en los hechos.

Suena un pasodoble.

Todos bailan a su compás siguiendo las más profundas tradiciones españolas; el Novio y la Novia también. Pero la presencia de Leonardo que va recorriendo todo el escenario del baile, como un animal en celo, cambia el ambiente de armonía por uno de suspicacia. Ese rodeo que va por detrás del círculo creado por los invitados en signo de protección de la pareja de casados, termina cuando Leonardo penetra y toma a la Novia para bailar. Ese baile no es de inocente agasajo sino de pasión desenfrenada y pública, confirmado en el cruce de miradas cómplices y sus cuerpos fundidos en uno.

Será la mujer de Leonardo la que los separe con fuerte determinación generando la salida de Leonardo de la escena y luego de la Novia coincidiendo con el texto dramático donde la Novia expresa que está cansada. El baile sigue y los movimientos y expresiones de los cuerpos simbolizan los giros de la rueda de un lado a otro con las cabezas levantadas. La música de un cantaor irá mostrando en los gestos del Novio y de la Mujer de Leonardo que algo maldito pasará. Esta interrumpe el baile con un fuerte zapateo que dará lugar, al final de la escena, a la huida de Leonardo con la Novia. El canto de los invitados anuncia, como un Coro trágico, el desenlace de la historia:

Porque el novio es un palomo
con todo el pecho de plata
y espera en el campo
el rumbo de la sangre derramada.

Quien da la voz de alarma será la mujer de Leonardo que mostrará toda su desilusión e ira con pasos precisos ante todos los invitados que se encontraban en el apogeo de la fiesta. Con gesto adusto y movimiento circular del brazo, señala con el dedo índice por donde se han ido. Toda una escena de contrastes, de sentimientos encontrados, de desencuentros y de encuentros ocultos. Aparece la Madre nuevamente como protagonista con todo su contenido trágico dándole al Novio-su hijo- la navaja que al comienzo de la obra se la había quitado, empujándolo al desenlace de la obra.

El final de esta escena está plasmado de ritmo y poesía; en un silencio total se oyen solamente los chasquidos de los dedos de los invitados que se marcan en los movimientos de los cuerpos reflejados en sus cabezas y sus miradas. Todos participan cantores y guitarristas que le dan mayor fuerza en una sabia combinación de movimientos de los cuerpos ya sea en forma continua o interrumpidos de manera brusca o formando figuras geométricas grupales. Es la percepción y la sensación interna del movimiento y de las partes de cuerpo en forma kinestésica independientemente del discurso. Esto se verá reflejado más profundamente en la escena quinta y sexta de esa puesta en escena de Antonio Gades.

Escena quinta será la huida a caballo. Plásticamente impecable. En un arrastre de pies con Leonardo llevando detrás a la Novia, abrazada a él, moviéndose como si fueran una sola persona a caballo, marcan



Bodas de Sangre Compañía de Antonio Gades.

las palabras de la Novia en el texto de Federico García Lorca. Mostrando su pasión para tomar la decisión de escaparse con su amante, aún con su vestido de novia. Detrás dramáticamente cuatro jinetes salidos de la misma boda con el Novio los persiguen en un galope interminable en busca de venganza. Esto genera, en palabras de Patrice Pavis una “sensación de movimiento del espacio, de la tensión del cuerpo del otro, de la energía del actor y del espectáculo.” (2016,191)

La escena sexta es una creación de Gades pues lo que la obra de Lorca presenta, al final del cuadro primero del acto tercero, es la salida de Leonardo y la Novia abrazados bajo una luna radiante, ante la proximidad de los perseguidores liderados por el Novio despechado. No hay enfrentamiento ni muerte en escena en la obra de Lorca tan solo “ dos largos gritos desgarrados” expresados en la didascalia (1997, 155)

Si la escena quinta era una muestra de virtudes relacionadas con la plasticidad de movimientos, esta sexta lleva al climax y desenlace con un discurso danzado, fuerte y sobrio tan claro y directo que aunque nadie hable en ese profundo silencio del enfrentamiento se escucha el diálogo. Se puede perfectamente aplicar lo expresado Patrice Pavis (2016, 190) en relación a la aplicación al teatro de los movimientos kinestésicos “ La percepción de los cuerpos en el espacio y la impresión de duración y de ritmo contribuyen a la respuesta kinestésica, a la participación emocional, al acontecimiento escénico”. Y así se manifiesta en esta última escena en el enfrentamiento entre el Novio y Leonardo. En el más sublime, profundo y sentido silencio se produce la lucha parecida a una larga agonía. Sacan las navajas, estiran los brazos y crean un movimiento en torno de arco. En cámara lenta los cuerpos se van acercado y alejando generando una danza macabra de muerte. Mientras la Novia como telón de fondo se toma la cara y la oculta al no poder detener el desenlace ineludible, largamente gestado en la toma de decisiones angustiosas a lo largo de la obra. Será seguramente la representación que haga el espectador de lo que ocurre en el escenario, lo que hará que el duelo se transforme también en la lucha para el cuerpo y el alma de los espectadores.

Es el momento de evocación de todo el espectáculo reconstituido en la cualidad de gestos y de movimientos.

Solamente se sentirá, acompañando el profundo silencio en forma trágica y conmovedora, el aliento de los contrincantes hasta su inevitable muerte. El silencio roto por un insistente y duro zapateo anunciará cuando el Novio hunde su navaja en el vientre de Leonardo y este en el costado del corazón. Los cuerpos tendidos y las navajas en sus manos marcarán el final de esta historia de amor y de violencia. La Novia, con expresión atormentada, camina entre los dos pretendientes tum-

bados e inmóviles alejándose sin volverse, cuando de repente mirándose las manos y pasándolas lentamente por su cuerpo aparecen simbólicamente dos manchas de sangre en el vestido blanco. Quedará sonando en el aire la canción... “Despierte la Novia, despierte con el ramo verde”

Se ha generado como expresa Pavis una verdadera comunicación con el espectador por medio de una empatía gestual que experimenta el espectador con el actor: “la empatía kinestésica.”(2016,192)

Finalmente nos quedaremos con las palabras de Federico García Lorca que refuerza y alimenta el vínculo entre estas dos propuestas que parten de un misma historia:

Todas las artes son capaces de duende, pero donde se encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que éstas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto. (1955,41)

Bibliografía.

- Bentivoglio, Leonetta. (1990). “Teatro -danza descripción de un paisaje.” En revista *El público* del Centro de Documentación Teatral de Madrid (pág. 50-61). Madrid. Impresiones Grafoffset
- Correa, Gustavo. (1975) *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid. Ed Gredos
- García Lorca, Federico (1955) *Obras Completas “Bodas de Sangre”*. Madrid . Ed. Aguilar (1997). *Bodas de Sangre*. Madrid, Ed. Cátedra
- Ildefonso- Manuel Gil (recopilador).(1975) *Federico García Lorca*. Madrid . Ed. Taurus.
- Montes, Miguel (1990). “La repentina madurez del Teatro-Danza en España”. En revista *El público* del Centro de Documentación Teatral de Madrid(pág 103-107)). Madrid. Impresiones Grafoffset
- Nadotti, María (1990). “Robert Wilson”, En revista *El público* del Centro de Documentación Teatral de Madrid(pág 70-71). Madrid. Impresiones Grafoffset
- Pavis, Patrice. (2016).*Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo* México. Ed. Paso del Gato.
- Pedroni, Francesca. (1990). “El territorio del Teatro-Danza”. En revista *El público* del Centro de Documentación Teatral de Madrid (pág 75-101). Madrid. Impresiones Grafoffset
- Ruiz Ramón. (2011). *Historia del Teatro Español del siglo XX*. Madrid. Ed. Cátedra.
- Libro en conmemoración del Centenario del Nacimiento de Federico García Lorca. (1998) *Federico García Lorca (1898-1936)*”. Madrid. Editores tf.
- Gades, Antonio. *Página Oficial: antoniogades.com.es*
- Bodas de Sangre* You Tube : Teatro Real de Madrid. *Bodas de Sangre* de Antonio Gades sobre la obra de Federico García Lorca.



Deconstrucción Quiroga. Literatura y teatro. Estudio de un caso en una escuela de formación teatral

Nelson González Catardo

Resumen

Este trabajo consiste en relacionar la teoría de la deconstrucción de Jaques Derrida con la obra de Horacio Quiroga a partir del estudio de una singular puesta en escena realizada en el marco de una muestra final de una escuela de formación actoral, titulada justamente *Deconstrucción Quiroga*. En el cruce discursivo entre la literatura y el teatro, el teatro ofrece espacios de incertidumbre que duplican y desbordan los problemas de la interdiscursividad y la intertextualidad, donde la polisemia, el juego de los signos, trabaja desde la incerteza y en última instancia, en el espacio de lo indecible como metodología de un posible análisis.

Palabras claves: deconstrucción - interdiscursividad - Quiroga - polisemia - indecible.

Quiroga's Deconstruction Study of a case in a theatre school

Abstract

The aim of this article is to relate Jaques Derrida's theory of deconstruction with Horacio Quiroga's work. The start point is a singular staging done at the drama school Implosivo Artes Escénicas called *Quiroga's deconstruction*. In the discourse crosses between Literature and Theatre, is Theatre the one who offers uncertain spaces that duplicate and outflow the problems of discursive and textual crosses. There is where polisemy, the play of signs, works from uncertainty and, at last, in the space of the unutterable as a methodology for a possible analysis.

Key words: deconstruction- discursive crosses- Quiroga- polisemy- unutterable.

Nelson González Catardo

Es actor, director teatral, dramaturgo. Actor egresado de la Escuela de Acción Teatral "Alambique" (gen.98). Director teatral egresado del Curso de Dirección Teatral de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (2011). Es egresado del Instituto Profesores Artigas especialidad Literatura. Amplia trayectoria en el teatro independiente como actor y director, sus obras han sido presentadas en distintos países de América Latina.

DECONSTRUCCIÓN QUIROGA

Así se llamó la muestra final del segundo semestre del primer año nocturno de la escuela de formación teatral *Implosivo Teatro* que se llevó a cabo en diciembre del 2017 en el Anfiteatro abierto de la Facultad de Arquitectura de Montevideo.

Implosivo Teatro es una escuela de teatro independiente dirigida por Ximena Echevarría y Germán Weinberg, actores egresados de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático, que funciona en el barrio Palermo de Montevideo desde hace tres años. Dentro de sus objetivos los directores proponen una formación integral que no solo brinde herramientas técnicas específicas en la formación vocal, corporal e intelectual de los estudiantes, sino que pretenden formar artistas creadores autónomos. De este principio fundamental se desgaja la formación en auto gestión y el trabajo en espacios no convencionales. La búsqueda consiste en que el actor participe activamente de todo el proceso de gestión de un espectáculo desde el punto cero, incluso la creación del texto.

El objetivo es abandonar al actor reproductivista, dedicado a la representación (re - presentar, volver a traer), anclado en el modelo del realismo introspectivo stanislavskiano y darle paso al actor como creador independiente, dueño de las decisiones artísticas, que en el otro marco serían exclusividad del director escénico. En entrevista con Ximena Echevarría, directora y docente, reconoce el valor de las herramientas técnicas adquiridas en su formación pero que en materia de arte escénico todavía siente una carencia vinculada con la pregunta:

...¿quién soy yo como creador? No un actor como herramienta de un director, sino un actor como ser creativo, y creemos de verdad en esa concepción que el actor crea junto con el director; no que el director impone una idea... (Ximena Echevarría, entrevista grabada, febrero 2018)

Aquí en Uruguay, desde los años noventa, se produce un cambio importante en materia teatral ya que aparece una serie de poéticas que han privilegiado el trabajo en el espacio y la relación de los cuerpos, estéticas más cercanas al discurso espectacular que al discurso dramático literario. Entrado el nuevo siglo estas poéticas se diseminan, se fragmentan, permitiendo una convivencia en la cartelera teatral uruguaya de una variedad de espectáculos que oscilan entre esa tradición textual y estas poéticas fragmentarias, huidi-

zas, que privilegian el discurso espectacular. Comienzan a florecer una serie de propuestas que diversifican el trabajo con el texto teatral. El conflicto se centra en teatro de texto - no texto. Avanzado el nuevo milenio, los efectos de la hipermodernidad fomentan la fugacidad, (lo habitual es un total de ocho funciones), la importancia del proceso más que el resultado (teatro mínimo, gran involucramiento del espectador, la hiperrealidad como novedad, el develamiento de los procesos de trabajo), la disolución de las figuras de director, dramaturgo y gestor en una o varias personas. En contrapartida, cierto estancamiento de las pedagogías que por el contrario apuntan al resultado y no a los procesos (auge de la comedia musical como género y como formación con promesa de rápida inserción laboral, una cierta desconfianza en las instituciones educativas que son tomadas como trampolín para la inserción en el campo teatral, se abandonan los cursos antes de culminar o se montan en cartelera los procesos realizados dentro de las escuelas), las subvenciones estatales que marcan lineamientos sobre qué hablar y qué decir, la escasa infraestructura para facilitar la movilidad de las puestas en escena, cierto detrimento de la calidad en pos de la diversidad. Generacionalmente, los directores de *Implosivo Teatro* se ubican en el cruce entre la tradición y estas nuevas poéticas. Su propuesta pedagógica pone el énfasis en lo personal subjetivo como herramienta esencial del actor y el trabajo en espacios no convencionales como desafío metodológico. En cuanto a los espacios no convencionales, Echevarría plantea dos problemas:

Económicamente hacer teatro en un teatro es inviable, o sea, nosotros queríamos que nuestras muestras fueran gratuitas, para que la mayor cantidad de gente pudiera acceder a verlas y que además nuestros estudiantes tuvieran la experiencia de tener un público que no fuera un público amable [...] En cuanto a lo artístico plantea que es una opción estética que le permite al actor trabajar sus herramientas al máximo: “a nivel vocal vos tenés que estar en otro lugar, ocupado de controlar esa herramienta, a nivel físico; la escenografía natural que te da un espacio no convencional no la conseguís en otro teatro por más buenas escenografías que tengas...” (Echevarría, op. cit)

El trabajo en estos espacios y el trabajo con el texto son dos formas de descentrarse de un campo teatral que se mira, a veces como agotado, a veces con nostalgia posmoderna y muchas veces también, como un objetivo encubierto.



Deconstrucción Quiroga, diciembre 2017

© foto Alejandro Persichetti

El problema del texto

La semiótica teatral supone que el teatro es una especie de traducción de un texto literario previo (texto A) que se convierte en un texto espectacular (texto B). En estas estéticas posmodernas el texto literario a veces funciona como un “corsé”, como un lugar de sujeción y de limitación de lo creativo, incluso si el autor pertenece directamente al colectivo o está involucrado en el proceso de ensayos. Vale recordar las anécdotas de Stanislavski cuando Chejov visitaba los ensayos de sus obras. El autor y el texto dramático parecen “venir desde afuera” y solo es posible moldearlo o armonizarlo de la mano del director que es quien tiene la última palabra.

No es el caso de *Deconstrucción Quiroga*. Lo primero que llama la atención son los dos términos que se ponen en juego en el título del espectáculo, y que proponen distintas preguntas con respecto a los cruces discursivos en el teatro. ¿Es el teatro un cruce discursivo en sí mismo que diluye la relación texto-puesta en escena, literatura-teatro? ¿Es la puesta en escena una reproducción de una especie de realidad llamada “texto”, o es el cruce de múltiples discursos que producen en el escenario un proceso de semiosis que hoy, privilegia al significante por encima del significado? ¿Es posible deconstruir una narrativa arquitectónicamente diseñada como la de Horacio Quiroga? ¿Cómo se pone en juego la deconstrucción en el teatro o qué entienden los teatristas por ella? ¿Cómo funciona además como modelo pedagógico? No hay que olvidar que estos actores están inmersos en un proceso de formación, no son profesionales.

El teatro no ha sido omiso a las desdelimitaciones, a las fronteras borrosas, o las liminidades producidas en la posmodernidad, pero es bueno acotar, como lo hace Jorge Dubatti en *Filosofía del teatro I* (2007) que teatro es

un término, sin embargo vigente y acotado. Se acepta la complejidad de la desdelimitación pero se sigue hablando de teatro en universidades y centros de investigación, medios de comunicación, educación artística, legislación e instituciones que regimantan subsidios a la actividad con criterios acotados (2007: 11)

Según el autor, es necesaria la creación de una filosofía del teatro que produzca un “sistema de comprensión que habilite otros saberes: teóricos, metodológicos, analíticos, críticos, pedagógicos... “(2007: 26) [...] “como un saber basal que permite construir otros saberes subsidiarios”(2007,26) “El teatro sabe” parte de la idea de que:

La escena es una poética de saberes específicos, que sólo se adquieren en la frecuentación de la escena. Saberes que impone el funcionamiento de la materialidad primaria del teatro: los cuerpos, el espacio, el tiempo del mundo viviente y la singular *poiesis* que se genera a partir del trabajo actoral en el convivio de artistas, técnicos y espectadores (Dubatti, 25)

Así como la literatura hace su viaje de fragmentación cuestionando oportunamente la figura del autor *autoritas* - texto - hacia el lector, clave que completa y semiotiza el texto; el teatro hace un viaje parecido pero que duplica la problemática. Estos procesos suponen

muerres y resurrecciones. El viaje del teatro comienza como rito ancestral y colectivo (culto a Dionisio hacia la tragedia griega), como máquina propagandística política (siglo de oro, teatro de los corrales), luego en el S.XIX y XX privilegia al texto y al autor como el comandante de la distribución de signos verbales y paraverbales; llegando por último, al espectador como pieza fundamental donde, en el encuentro (*convivio*) con la escena, resignifica lo que ve a través de una experiencia compartida, devolviéndole al teatro algo de su principio original.

Según Jonathan Culler en *Sobre la deconstrucción* (2004) Jacques Derrida cuestiona la dependencia de la filosofía occidental de la búsqueda de la verdad, las oposiciones binarias jerarquizadas, el olvido de la escritura como constructora de pensamiento, la posición suplementaria de la escritura frente al habla. La inversión deliberada de esas oposiciones binarias le permite producir un descentramiento, un cuestionamiento de un centro estructural que se produce por un desplazamiento (casi infinito) donde el significado se inscribe como incertidumbre y no como certeza. “*Il n’y a pas de hors-texte*” (“No existe lo- fuera- del- texto”) según Culler significa que “cuando creemos estar fuera de los signos y el texto y “alcanzar la realidad en sí misma”, lo que encontramos es más texto, más signos, cadenas de suplementos” (2004:25) Derrida distingue el término *différance* de *différence*, que si bien se pronuncian igual, “la terminación *ance* la convierte en una forma nueva que significa “diferencia - diferenciador - aplazamiento” (2004:87)

En *Sobre la deconstrucción* (2004) Culler rescata una cita del propio Derrida que puede ser más transparente:

Différance, escribe, es estructura y un movimiento que no se puede concebir a partir de la oposición presencia/ausencia. *Différance* es el juego sistemático de diferencias, de huellas de diferencias, del ordenamiento [espacement] por lo que los elementos se relacionan unos con otros. Este ordenamiento es la producción simultáneamente activa y pasiva (la “a” de *différance* indica esta indecisión en lo referente a la actividad y pasividad, la misma que no puede sin embargo ser dominada y organizada por esa oposición) de intervalos sin los cuales los términos “plenos” no podrían significar; no podrían funcionar (Culler,89)

En el teatro, las cadenas asociativas, los desplazamientos y contigüidades, las sustituciones, y sobre todo, las ausencias, producen un nuevo texto que para la semiótica teatral, es necesario volver a leer. Vale acotar la crítica de Michael Foucault a Jacques Derrida en su conferencia *Qué es un autor* (1969). Tratando de salvar algo después de la declaración de “la muerte del autor” de Roland Barthes, Michael Foucault declara que la deconstrucción es la:

reducción de las prácticas discursivas a las trazas textuales; elisión de los acontecimientos que se producen allí para no conservar más que las marcas por una lectura; invención de voces detrás de los textos para no tener que analizar los modos de implicación del sujeto en los discursos; asignación de lo originario como dicho y no dicho en el texto para no reemplazar las prácticas discursivas en el campo de las transformaciones en que se efectúan [...] una pequeña pedagogía históricamente bien determinada. Pedagogía que enseña al alumno que no hay nada fuera del texto pero que en él, en sus intersticios, en sus



Deconstrucción Quiroga, diciembre 2017

© foto Alejandro Persichetti

espacios y no dichos, reina la reserva del origen; que por lo tanto, no es necesario ir a buscar en otra parte, sino aquí mismo, no en las palabras, como borrones, en su red, se dice, “el sentido del ser”. “Pedagogía que inversamente, da a la voz de los maestros esa soberanía sin límite que le permite predecir indefinidamente el texto (Foucault, 73).

¿Pero qué pasa con el teatro? ¿Qué pasa con su fuerza de duplicidad, con su juego de ausencias y presencias, en el entendido semiótico que el teatro produce un texto en “segundo grado” (texto espectacular)?

Desde el punto de vista pragmático, el teatro es un acto de habla desafortunado, ficticio, todo lo que sucede arriba de un escenario desde la comunicación efectiva es un no ser, un no existir. Anne Ubersfeld en *El diálogo teatral* (2004) reconoce este punto: “El discurso teatral es puramente imaginario, y todo acto de habla es en el teatro solo la “representación” de un acto real”(2004:104) Para salvar la cuestión, propone el carácter paradójico del teatro ya que en “el discurso teatral es necesario distinguir entre lo escénico y lo ficcional” (2004:104) “El discurso teatral es, entonces la imitación de una palabra en el mundo” (2004:105) “Es por cierto una simulación de un acto de habla, pero también, en el cuadro preciso de la escena, intercambio real que se transforma en la representación en un intercambio concreto” (2004:106)

Del otro lado de la cuestión está Horacio Quiroga (1878-1937). La elección de los textos del autor es bien significativa ya que por un lado, no se elige trabajar desde una dramaturgia previa sino desde la narrativa. El teatro suele nutrirse de ésta, por lo general obviando que en la narrativa prima la extensión de descripciones, detallismos y narración de hechos; y en la dramaturgia, por el contrario, prima la acción, lo que se hace sobre lo que se cuenta. En este caso la brevedad y la condensación de la cuentística de Quiroga colaboran. La lista de textos de Horacio Quiroga elegidos para el montaje incluye “Las medias de los Flamencos” (*Cuentos de la selva para niños, 1918*), “El guardabosques comediante” (*Los arrecifes de coral, 1901*), “Dieta de amor” y “El canto del cisne” (*Anaconda, 1921*), “El diablito colorado” y “La capa escarlata” (*Cuentos dispersos 1910-1935*) No hay ninguno que pertenezca a *Cuentos de amor, locura y muerte* (1917) por ejemplo, lo que hace suponer que hay una elección de una parte de la narrativa del autor más bien periférica, un rescate de un autor considerado canónico pero desde su producción más marginal o liminal.

En la puesta en escena aparece un significante privilegiado: los flamencos. Los actores, atraviesan el puente que traspasa el estanque hacia el escenario, caminando juntos en una pequeña pero muy compacta colonia de aves. Sus cuerpos tensos, los cuellos estirados, los ojos

bien abiertos, los pasos cortos materializan una fisicalidad expresionista, extra cotidiana, que produce la “animalización” del cuerpo del actor o en su defecto, la “humanización” del cuerpo del animal. Funcionan como un coro trágico, los graznidos y sonoridades que emiten en el espacio abierto del anfiteatro son ecos de las distintas intensidades dramáticas de la escena. También funcionan como asistentes de escena, como telón, permitiendo el pasaje de escena a escena. Nunca salen de escena a no ser para tomar un rol más definido como personaje. Una voz en off reflexiona en un tono académico científico lo que se va a ver o lo que se vio. Se suceden escenas donde prevalece el diálogo sintético, los cuerpos mecanizados y las situaciones que colocan a lo humano en contraposición con lo animal. Las conductas destructivas del ser humano: la ambición, las relaciones familiares enfermas, las conductas trivializadas, la envidia, parecen ser esos efectos que “animalizan” al humano, en su aspecto más salvaje, claro.

La pregunta es: ¿y dónde está Horacio Quiroga? El efecto intertextual es casi imperceptible, no se reconocerá en la puesta en escena ni un solo texto, ni una cita, ni el argumento de los cuentos de Horacio Quiroga. Todas las situaciones son nuevas y distantes al autor: en la primera escena tres hermanos se dan muerte después de una discusión sin sentido, luego cinco amigas toman el té y compiten por mantener las apariencias, tres hermanos tratan de velar en paz a una madre dominante que no termina de morir en sus conciencias, un presentador vocea como un vendedor ambulante las virtudes utilitarias de unos hombres que funcionan como máquinas absurdas, por último, una cena familiar termina con el abuso del padre de familia a la novia de su hijo mientras cenan lechugas. El clima de cada escena es absurdo, por momentos hilarante, los personajes - flamencos actúan de forma obsesiva, atrapados por su destino que no reconocen ni pueden cambiar, desconociendo su profunda naturaleza. Y en ese punto nace lo trágico. Consultada la directora y docente sobre el proceso de trabajo responde que dicho trabajo fue en conjunto con los estudiantes a partir de la premisa:

¿qué es lo que este cuento está queriendo decirnos? ¿Cuál es la esencia? Ellos debatían entre ellos y nosotros los dejábamos trabajar solos sin interferir en su proceso porque creemos que en realidad parte del proceso es que ellos encuentren su forma de contar y de ahí ellos traían una propuesta escénica (Echevarría, op. cit)

Después de varios debates se discutía: “si eso de verdad tenía que ver con lo que se quería contar o si era un capricho nuestro de imponerle al cuento [algo] y de ahí se iba modificando y así sucesivamente” (Echevarría, op. cit) hasta llegar a un boceto de texto y finalmente al texto final.



Deconstrucción Quiroga, diciembre 2017

© foto Alejandro Persichetti

La naturaleza, y la selva puntualmente, son los escenarios trágicos elegidos por Quiroga, son los espacios objetivos donde el hombre despliega sus subjetividades, y donde casi siempre sale perdiendo. Esa oposición objetividad - subjetividad es superada por un estilo concentrado, “depurado de ripios” donde lo emocional es el resultado de la síntesis producida en y con la escritura, lejos de su propia subjetividad. Cobijado en las trazas de la escritura, Quiroga se permite incluir su propia biografía en su obra sin que eso entorpezca el camino trágico de sus personajes: “No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir y luego evócala” El plan de su escritura de madurez llega al máximo de emoción trabajando con su suplemento: la evocación (*Cuentos de amor, locura y muerte*, 1917).

El tono que logra Horacio Quiroga es irónico. Así lo nota la propia directora: “yo conocí a Quiroga en tercer año de la EMAD [...] y ahí fue que encontré otro Quiroga, ese Quiroga que para mí tiene una ironía impresionante, yo leo sus cuentos y encuentro un humor irónico que para mí es maravilloso. Creo que los cuentos más conocidos de él tienen como un lado más oscuro, sin embargo creo también que es según cómo los leemos. [...] cuando empiezo a leer me río, es humor negro, son irónicos, se burlan de la sociedad y me parece maravilloso” (Echevarría, op. cit)

Desde el punto de vista pragmático, según Linda Hutcheon (1981), la ironía es un tropo de inversión de sentido que se produce en el enlace entre la parodia y la sátira. La parodia siempre apunta a lo textual mientras que la sátira siempre apunta a la burla o a la denuncia social. La directora y docente, refiere a la ironía como burla y como humor. El ethos burlón, según Hutcheon,

pertenece a la ironía. Ese ethos (carácter) burlón es el que “permite el desfasaje entre los conceptos semánticos” (1981:181)

En el caso de Quiroga, las trazas textuales de un ethos paródico se pueden encontrar en Poe, en Dostoievski, o en su propia biografía, y también en sus propios procedimientos escriturales, condensados, diseñados arquitectónicamente a través de la palabra que evoca a la emoción enmascarada en la escritura de una evocación.

El tono que se logra en la puesta en escena de *Deconstrucción Quiroga* también es irónico. Las trazas textuales parten del estudio de los textos seleccionados para trabajar en la escena. El trabajo escénico produce un segundo texto que prescinde casi en su totalidad del argumento de los cuentos. Los aplazamientos, sustituciones y contigüidades producen el mismo efecto irónico. La deconstrucción permite destilar la ironía, que tanto en Horacio Quiroga como en el espectáculo, nos enfrenta a la absurdidad de las relaciones humanas, a la omnipotencia humana frente al conocimiento, y nos conduce a la tragedia irreversible de los personajes, sin perder empatía con ellos.

El descentramiento signífico de la puesta en escena, produce un nuevo ordenamiento que privilegia algunos significantes (los flamencos), desestima otros (la trama, el argumento) y en caso de producirse una síntesis, una destilación, emerge la ironía. Horacio Quiroga lo logra desde la oposición binaria objetividad - subjetividad; *Deconstrucción Quiroga* lo logra desde la subjetividad misma del colectivo de trabajo, lugar limítrofe que produce la incertidumbre de estar y no estar en Quiroga.

Nos coloca en el lugar de lo indecible.

Algunas consideraciones finales

Se dice que el teatro es “el arte de las artes” No porque el teatro ocupe un lugar superior frente a otras artes, sino porque el teatro necesariamente se alimenta, pone en juego, baraja, distintas disciplinas artísticas. La interdiscursividad propia del teatro excita el juego de una polisemia que produce una erótica más que una interpretación del arte, a decir de Susan Sontang¹. Desentrañar las fronteras, los espacios fronterizos, las elipsis, las periferias, permite descentrar el lugar jerárquico que ocupa u ocupaba el texto dentro del teatro, acercarnos al espacio “inter” que se despliega entre la literatura y el teatro, abandonando posiciones canónicas y tradicionales que le otorgaron a la literatura un espacio de cierta superioridad frente al teatro, sobre todo en el siglo XIX y parte del XX.

Pensarlo rizomáticamente establece relaciones posibles, siempre inestables, susceptibles a la sobreinterpretación. Ese es el riesgo. El beneficio sea, tal vez, rescatar en la trama intertextual, un trabajo escénico como *Deconstrucción Quiroga*, del que en otras circunstancias teóricas, no se hablaría. Porque el teatro es angustiosamente efímero. Es un arte que se despliega en la temporalidad entre el suceso y el que mira. Se evapora. Quizá la deconstrucción permita navegar en la bruma de esa evaporación.



Bibliografía

1. Culler, Jonathan (1998): *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
2. Culler, Jonathan (1997): *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Ediciones Crítica.
3. Dubatti, Jorge (2007): *Filosofía del teatro I. Convivio, Experiencia y Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
4. Foucault, Michael (2010) *¿Qué es un autor?* Traducción de Silvio Mattoni seguido de *Apostillas a ¿Qué es un autor?* por Daniel Link. Córdoba: Ediciones literales. El cuenco de plata.
5. Hutcheon, Linda (1981): Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía en *Revista Poétique Nro. 45* (1981): París: Ed. du Seuil,
6. Ubersfeld, Anne (2004): *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Ediciones Galerna.

Notas

1. Remito a *Contra la interpretación y otros ensayos* de Susan Sontang.



Entre Shakespeare y Kurosawa

Lecturas comparativas de la tragedia *Macbeth* y el film *Trono de sangre*

Paola De Nigris – Malvina Guaraglia

Paola De Nigris

paoladenigris70@gmail.com

Titulación: Profesora de Literatura (fecha de egreso: 21/02/2001)

Intérprete dramática (Egresada de la Universidad Nacional de Tucumán de la Licenciatura en Teatro)

Actividad laboral: Consejo de Educación Secundaria (desde el 2000 hasta la fecha). U.T.U (desde el 2002 a la fecha)

Publicaciones: Blog online: Literatura para Secundaria (desde el 2008 a la fecha).
paola-literatura.blogspot.com

Malvina Guaraglia

malvinaguaraglia@gmail.com

Titulación: Profesora de Literatura (fecha de egreso: 21/02/2001). Doctora en Letras (Egresada de la Universidad Autónoma de Madrid)

Actividad laboral: Consejo de Educación Secundaria (2000-2006; 2011 hasta la fecha). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (2011 a la fecha)

Publicaciones: *Literatura y pensamiento político. La construcción del “pueblo” en la narrativa de denuncia social latinoamericana* (1920-1970); Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.

Resumen

El film *Trono de sangre* es una particular adaptación hecha por Kurosawa de la tragedia *Macbeth* de Shakespeare. En el presente trabajo nos proponemos comparar ambas miradas destacando lo común y lo diferente que ellas plantean, presentando con esto el problema de la adaptación y traducción que el director hace de la obra del dramaturgo.

Palabras clave: Kurosawa – Shakespeare – Trono de sangre – Macbeth - Kumonosu-jô

Between Shakespeare and Kurosawa: Comparative readings of the *Macbeth* tragedy and *Blood Throne*

Abstract

The film *Throne of Blood* is a particular adaptation made by Kurosawa of Shakespeare's tragedy *Macbeth*. In this work we propose to compare both looks highlighting the common and different that they pose, presenting with this the problem of adaptation and translation that the director does of the work of the playwright.

Keys Words - Kurosawa – Shakespeare – Blood Throne – Macbeth - Kumonosu-jô

Mirad este lugar desolado, donde hubo un orgulloso castillo, cuyo destino cayó en la red de la lujuria de poder, donde vivía un guerrero fuerte en la lucha pero débil ante su mujer que le empujó a llegar al trono con traición y derramamiento de sangre. El camino del mal es el camino de la perdición y su rumbo nunca cambia.

Con esta *storyline* o epígrafe comienza la película de 1957, *Kumonosu-jô*, del director japonés Akira Kurosawa, traducida al español como *Trono de sangre*, adaptación personal del cineasta de la tragedia *Macbeth* de William Shakespeare traducida al mundo de los samurai con los valores de un Japón ancestral que suele ser uno de los sellos distintivos del cine del director. Adaptación y traducción que se da, además, en múltiples niveles. En ese título que en japonés significa “telaraña” y que supone desde el inicio la desaparición del protagonista y “su” tragedia como centro de la historia para re-enfocarla en esa red de ambición en la que caerá Washizu, homólogo de Macbeth, y que es además el nombre de un símbolo central en todo el largometraje: el bosque de las telarañas. Traducción doble porque el título en español, *Trono de sangre*, capta otro de los ejes de la película que es la violencia y la muerte en la lucha por el poder, que acompaña los temas de la tragedia shakespeariana pero con una centralidad que, en aquella, queda sombreada por el dilema y las peripecias del protagonista. Adaptación y reapropiación, finalmente, porque en esas palabras iniciales Kurosawa marca explícitamente una intencionalidad: la de seguir y no seguir a su predecesor; la de reproducir una historia en sus líneas y temas principales pero re-ordenando el mundo ficcional de manera que los personajes y las situaciones terminan hablando de experiencias vitales en cierto modo iguales pero también distintas. Y es que si bien esa *storyline* del comienzo podría, casi sin más, aplicarse a la tragedia de Shakespeare -también allí hay un orgulloso castillo que cae en una red de lujuria y poder; también allí un guerrero fuerte en la lucha pero débil ante su mujer traiciona y mata para acceder al trono y, también ahí, el mal desencadenado se acrecienta y desborda generando más mal- lo cierto es que aquí esos elementos básicos van a ser configurados de una forma diferente porque el foco ya no estará en la naturaleza del protagonista ni en su conflicto interior, como tampoco en la inevitabilidad de su caída, sino en la manera en que esa red se va tejiendo con múltiples elementos, en gran medida externos al dilema de Washizu. De este modo, la película, que reactiva elementos mucho más simbólicos que en el drama de Shakespeare, resulta menos indagadora de la naturaleza interior del ser humano pero más amplia en la

representación de los motivos de esa peripecia vital.

En el presente trabajo abordaremos en primer lugar lo sobrenatural haciendo referencia a las brujas en *Macbeth* y al espíritu maligno en *Kumonosu-jô*, y la forma en que estos interactúan con los protagonistas, teniendo presente el lugar del encuentro y su simbolismo. Luego nos detendremos en la relación entre Asaji y Washizu, comparándola con la de *Macbeth* y *Lady Macbeth*. La relación entre Washizu y Miki -el Banquo de Kurosawa- es también crucial, no solo por su diferencia con la obra de Shakespeare, sino porque encarna uno de los valores más importantes de la cultura samurai: la lealtad. Por último, abordaremos el conflicto de los protagonistas, y las conclusiones que se pueden desprender de la continuidad y la ruptura entre ambas creaciones.

Lo sobrenatural

Si el papel del destino en la obra de Shakespeare aparece desde el comienzo de la obra ligado a lo sobrenatural en esas brujas a las que Banquo no sabe adjudicar un género cierto ni una forma definida como seres terrenales o sobrenaturales, el tema ocupa en realidad un lugar mucho más amplio en la obra que el de la presencia de estas dudosas mujeres. Aunque discutible como móvil de las acciones del protagonista, la manifestación de lo sobrenatural da pie en la tragedia a una larga serie de reflexiones acerca del destino, del camino que eligen los hombres y de sus inevitables consecuencias, que aparece en boca de varios de los personajes pero, sobre todo, de Macbeth, para quien se vuelve un tema casi tan obsesivo como el asesinato mismo. A diferencia de la tragedia, Kurosawa opta por una representación de lo sobrenatural más explícita, más simbólica también, pero al mismo tiempo menos filosófica y persistente. Las tres brujas se han convertido aquí en una sola presencia, también ella un poco mujer, un poco hombre, también ella indefinida entre el canto de una anciana mientras hila en la rueca y la voz demoníaca de un ser extramundano, pero fuerza sobrenatural que no deja lugar a dudas de su condición al desaparecer frente a la mirada atónita de los amigos, dejando tras de sí una pila de cadáveres. Presencia que haría imposible esa pregunta de Banquo: “las cosas de que hablamos, ¿estuvieron aquí o hemos comido las malignas raíces que vuelven prisionera la razón?”.

Y es que esta duda no tendría sentido en boca de Miki o de Washizu porque lo sobrenatural es, en Kurosawa, misterio sin rodeos. Todo en el bosque de las telarañas es, desde el comienzo, presentimiento de lo extraordinario y sensación de extrañeza: la imposibilidad de encontrar el camino que tanto conocen, las vueltas en círculos que los llevan siempre al mismo lugar, la

lluvia que borra las referencias y la bruma que envuelve todo en un paisaje de ensueño, son el anuncio inequívoco de una brecha que se ha abierto en el tiempo y el camino de los protagonistas y que se confirma cuando suena una risa estridente, ubicua, amenazante, como indicio claro de la próxima manifestación. El bosque se ha convertido aquí, como no lo es el páramo en Shakespeare, en un espacio mágico y simbólico que funciona más a la manera de los cuentos populares que como escenario de un encuentro. Recordemos, con Cirlot, que el bosque es “el aspecto peligroso del inconsciente, su naturaleza devoradora y ocultante de la razón”, pero también, con Bruno Bettelheim, que por ser precisamente una representación del inconsciente, es también el lugar preferido en los cuentos de hadas para el descubrimiento de uno mismo, de aquellas partes de nuestra propia naturaleza que nos son desconocidas o hemos dejado relegadas.

Así, esa tranquila duda de Banquo ante la desaparición de las brujas se torna en boca de Miki en la expresión de una ignorancia. Su afirmación: “conocemos todos los caminos” resultará exacta solamente hasta cierto punto, porque lo que ese bosque les enseñará es que en realidad no se conocen a sí mismos. Y quizás esta sea la diferencia más radical entre la película de Kurosawa y la tragedia de Shakespeare, puesto que si Macbeth puede quedar mudo ante la predicción es precisamente porque han dado con algo que él sabe de antemano que está solamente en su interior. Lo que en Kurosawa es descubrimiento para ambos personajes, en Macbeth es, primero, un asombrado reencuentro con sus recónditos deseos para convertirse, luego, en un proceso de aceptación de ese lado oscuro que ya conoce de sí mismo. Las diferencias, en este punto, comienzan entonces a ser notorias: cuando Washizu tira una errática flecha hacia la copa de un árbol después de haber escuchado la macabra risa, o cuando le dice a su amigo que se abrirá camino con ellas pese a todo, parece estar confirmando que solo percibe lo desconocido como algo exterior a ellos: en el bosque, en la lluvia, en la bruma, y que su respuesta debe ser la de seguir actuando como lo que son: guerreros. En un personaje como Macbeth ese artilugio resulta ingenuo: al momento de escuchar la predicción sabe, con todo el estremecimiento de su ser, que han tocado algo dentro suyo y, por eso, su respuesta consiste en abismarse en un diálogo interior con su propia conciencia desnudada por ellas. Esto supone, además, otros nuevos distanciamientos del modelo shakespeariano. En la tragedia isabelina las brujas planean el encuentro con Macbeth en una escena de la que solo el espectador es partícipe. Para Macbeth y Banquo su presencia en el páramo es una sorpresa y,

aunque conscientes de la extraña condición de estos seres, no tienen indicios claros de sus intenciones. Solo cumplida la primera predicción hablará Banquo de: “los instrumentos de lo oscuro”. En la película, por el contrario, la enorme pila de huesos que la bruja deja al desaparecer debería poder funcionar como un indicador claro para los personajes del origen y la intención del mensaje; una clave que no pueden descifrar porque no terminan de creer que el encuentro y lo escuchado en él tengan verdaderamente que ver con ellos. A tono con esta diferencia, mientras que para Macbeth la confusión sobreviene solo después de sentirse descubierto en su interioridad por esos “imperfectos oráculos”, para Washizu y Miki el desconcierto se da antes del mismo: en esa desorientación que los asombra y en ese andar en círculos que los devuelve a un lugar que, como el camino del mal que se anuncia en el prefacio, “nunca cambia”.

Al mismo tiempo, si Kurosawa acentúa la dimensión simbólica del bosque, también apunta a una intertextualidad que en la tragedia de Shakespeare no aparece: como las Moiras griegas, la mujer/demonio aparece tejiendo en una rueca un hilo que es también el del destino de los personajes, a quienes atrae con una canción que habla de que “la carne con palabras y actos refleja la lujuria y avaricia de los mortales”. Contrapesando este énfasis en lo simbólico, sin embargo, esta escena y el prefacio son los dos únicos momentos en que se hace una reflexión explícita sobre la condición del hombre y de sus actos:

Todos los hombres son mortales. Todos los hombres son vanidosos. Y la vida no es más que una cadena efímera, una atadura de la que los hombres intentan librarse para demostrar lo débiles que son los mortales. Porque la vida es como una flor que florece y luego se marchita en la tumba.

De este modo, si uno puede encontrar un paralelismo bastante claro entre este canto y las decepcionadas palabras de Macbeth en el acto V: “La vida es una sombra tan solo, que transcurre, un pobre actor que, orgulloso, consume su turno sobre el escenario para jamás volver a ser oído”, la coincidencia termina aquí. Porque en la versión de Kurosawa, una vez que lo sobrenatural ha desaparecido, desaparece también cualquier tipo de meditación declarada sobre la vida o sobre los hombres, sobre el destino o sobre el sentido de los propios actos. Más simbólico, el director japonés es, al mismo tiempo, menos filosófico: como si hubiera querido que sus personajes se comportaran de manera profundamente humana, pero en la que no caben hondas cavilaciones sobre el ser o la existencia.



Trono de sangre (1957), Akira Kurosawa

Asaji y Washizu

Ahora bien, ¿cuál es la lujuria en la que cae Washizu?, ¿cuál la que existe entre Macbeth y su esposa? Si entendida como pasión desenfrenada y destructiva, equivalente en ese sentido a la ambición o la voluntad de poder, ambos protagonistas masculinos son presas de la lujuria. Pero si pensamos en las connotaciones a las que nos remite esa palabra, vemos aparecer nuevamente esa reapropiación de Kurosawa que elabora una figura femenina igual y a la vez totalmente distinta de la del escritor inglés. De manera que, si sigue siendo cierto para ambos protagonistas que cada uno de ellos es un “guerrero fuerte en la lucha pero débil ante su mujer”, lo son en cada caso de maneras distintas, porque sucumben ante poderes diferentes.

Y es que en Shakespeare, la lujuria es un componente de la relación entre los esposos, es la pasión que fortalece la ascendencia que Lady Macbeth tiene sobre su marido y que no duda en utilizar para convencerlo del asesinato. Así, puede anticiparse a la bienvenida diciendo: “ven pronto, ven, para que pueda vaciarte mi coraje en tus oídos y azotar con el brío de mi lengua todo lo que te aparta del círculo de oro...”. En Asaji, sin embargo, esta pasión está oculta detrás de una sumisión que se expresa en la postura física de subordinación y obediencia ante el esposo pero, sobre todo y de mayor importancia, detrás de un pensamiento más frío y estratégico que apela, no a la manipulación emocional, sino a presentar los hechos de tal manera que la concreción de su ambición parezca ser, para Washizu, el único camino posible. No hay en Asaji nada parecido a ese “desde hoy esa será la cuenta que haga de tu amor” que Lady Macbeth le espeta sin consideración a Macbeth, mientras que en esta última no hay nada de esa calculadora especulación con que Asaji le advierte imperturbable: “El señor te considerará un posible usurpador. Con toda certeza tomará medidas y enviará a sus hombres a asediar esta mansión inmediatamen-

te.” Como el bosque, telarañas ambas, pero telarañas distintas: una Asaji que se remite a hacer reflexionar con pretendida objetividad a su esposo acerca del curso -inevitable según ella- de los hechos, y una Lady Macbeth que acorrarla al suyo con la fuerza de su propio apasionamiento.

Y con todo, el flujo entre continuidades y distancias no cesa: porque ambas utilizan la palabra como instrumento, porque ambas moldean y culminan lo que comenzaron los seres sobrenaturales, porque ambas, incisivas y decididas en el arte de convencer y de planificar y justificar el mal, son también las que se espantan frente a la sangre, las que enloquecen bajo el peso de su conciencia. Lo que presenciamos es, pues, la misma influencia y el mismo poder, ejercido de maneras distintas. Actoralmente incluso, y más allá de los obvios aspectos culturales, algo de esa frialdad de razonamiento se transmite en Asaji en una dinámica de movimientos en la que ella se mantiene casi inmóvil la mayor parte del tiempo, mirando a un lugar fijo en el que parece estar concentrando la fuerza de sus argumentos, mientras que Washizu se mueve con una gestualidad cortante y agresiva que trasluce tanto su carácter decidido como su perturbación creciente. El contraste es notorio con la pareja de la tragedia: no es difícil imaginar a Macbeth paralizado por sus monólogos, detenido a cada paso por sus meditaciones interiores, como tampoco lo es imaginar a Lady Macbeth rodeándolo y envolviéndolo en movimientos corporales que son la exteriorización de su propia excitación ante la idea de conquistar la corona para su marido.

Es notorio, además, que la misma dinámica entre lo exterior y lo interior, entre un reconocimiento de la propia personalidad y una aparente imposición desde fuera, se repite en el funcionamiento de las parejas. Porque lo que moviliza a Macbeth en favor de los argumentos de su esposa es que ella toca, lúcida pero también despiadadamente, todos sus resortes internos: la ambición, pero también la postergación de sus deseos, su falta de decisión, el notorio desequilibrio entre el guerrero en el campo de batalla y este otro hombre al que le puede decir: “¿te asusta el que tus actos y tu valentía lleguen a ser quizás igual que tu deseo?”. Lady Macbeth toma en sus manos esa lucha entre la razón y la pasión que es Macbeth y la amasa para darle una dirección. Claro que, en el camino, lo que hace es poner en duda la integridad de su persona. En la confluencia de elementos favorables que han llevado a que Duncan visite el castillo, lo que falla no son las circunstancias, quien flaquea es Macbeth: como caballero que debería querer lo que merece, como hombre, como amante y como un guerrero con voluntad firme. En la pareja de Kurosawa, Asaji no se atreve a tanto. No cuestiona la

lealtad de Washizu, ni siquiera pretende convencerlo de que hay en él una ambición más grande de la que admite, porque su función no consiste en descubrirle de sí mismo más de lo que él está dispuesto a conceder. Lo que utiliza a su favor es la realidad exterior. Y cuando sus suposiciones se confirman, lo único que Asaji hace es tomar de los hechos lo que le conviene y mostrarle con lógica implacable a Washizu cómo se van a seguir sucediendo y lo que debe hacer para impedirlo: “en este mundo tienes que atacar primero si no quieres que se adelanten otros y te maten”. Lo que queda en entredicho realmente no son nunca los sentimientos de su esposo, sino su capacidad de decodificar las circunstancias de la manera correcta. En un sentido inverso al de Lady Macbeth, lo que Asaji parece decirle es que no está sabiendo ver la realidad, no que no está a la altura de sí mismo. Aunque, otra vez, ambas mujeres se complementan porque, como la bruja del bosque, ambas podrían decirle a sus maridos: “vuestro comportamiento es muy desconcertante, deseáis una cosa y sin embargo os comportáis como si no la quisierais”.



Trono de sangre (1957), Akira Kurosawa

Washitzu y Miki

La lealtad es uno de los valores fundamentales en ambas obras, pero en el mundo samurai en que se ambienta la película, este valor adquiere gran importancia. La lealtad es el “cumplimiento de lo que exigen las leyes de la fidelidad y las del honor y hombría de bien” según el diccionario de autoridades. De esta forma se asocia el concepto a principios morales según de la cultura que hablemos. Mientras en Occidente, ese código estaba sustentado por la Biblia, en Japón, el samurai se regía por el código de Bushido con siete principios. Es el llamado “Chugo” el que habla de Deber y Lealtad y dice: “Para el samurai, haber hecho o dicho “algo”, significa que ese “algo” le pertenece. Es responsable de ello y de todas las consecuencias que le sigan. (...) Para aquello de los que es responsable, permanece fieramente fiel”.

Observando este principio podemos ver que Washizu intenta seguirlo en parte, y lo rompe inducido por

su mujer. Él se apropia de lo que el ser sobrenatural le dijo respecto a su amigo y pretende cumplirlo. Son las circunstancias y la manipulación de Asaji lo que lo impulsa a romper el código para con su amigo Miki.

En cambio, una vez que Macbeth mata a Duncan, la lealtad ya no es un problema, sabe que está solo e intentará preservar su poder. Cuando Macbeth se da cuenta de que Banquo no va a secundar sus acciones, el protagonista sabe que tiene que matarlo, no sólo por miedo, ya que desea tener la corona con tranquilidad, sino también porque la predicción asegura que los hijos de él serán reyes. No siente Macbeth una lealtad hacia Banquo, sino que más bien lo ve como un obstáculo en su carrera al poder. Desatada la ambición, Macbeth piensa “Sobre mi cabeza han ceñido ellas una corona infructífera y me han dado a empuñar un cetro estéril (...) si es así, para la posteridad de Banquo mancillé mi alma”. Shakespeare construye su personaje sustentado en la indagación sobre la naturaleza humana, así Macbeth sabe que una vez que su fuerza destructora sale a la luz, una vez que se cruza la línea de la sangre, el hombre ya no es tal y se convierte en una bestia que devora su misma humanidad.

En cambio Washitzu está dispuesto a cumplir con la predicción demoníaca y una vez que se cumple el plazo, quiere entregarle el trono al hijo de Miki porque así es como se cumple la profecía. Todo parece indicar que él estuviera convencido de que se puede liberar del “hechizo” haciéndolo cumplir, y que después se restauraría la calma, porque sigue el principio moral que lo rige como samurai. En los cuentos de hadas, una vez que el héroe ha cumplido con la misión que le impone el destino (en este caso para mal, pero destino y misión al fin) este puede alcanzar un nivel superior de conocimiento y seguir su vida normal. Washitzu y Miki confían en el equilibrio restaurado después de cumplir lo que fue dicho por la bruja, sin embargo, en Macbeth, a causa del desequilibrio de las fuerzas interiores, sabemos que la restauración propuesta por Shakespeare es muy débil, y Macbeth es consciente de que es el ser humano quien tiene dentro de sí la semilla de la inestabilidad.

Washizu no es quien genera la inestabilidad, no es su personalidad la que deja salir a la bestia, es Asaji quien incita ese desequilibrio. Para el protagonista, una vez que llega a ser señor del castillo de las Telarañas, es necesario nombrar al hijo de Miki para que todo quede en orden a lo predicho. Es Asaji, quien al anunciarle su embarazo, precipita la muerte de Miki y exige la cabeza del hijo de éste. Es ella la que siente la amenaza del poder, e insinúa que no tiene sentido pelear por un poder que quedará en manos de otros. Asaji encarna las fuerzas externas que lo obligan a volver a ponerse en acción.

También existen diferencias apreciables entre Banquo y Miki. Banquo no quiere seguir el camino del mal por el que se arrastra Macbeth. Él le advierte en la escena III del acto I que los espíritus pueden engañarnos y llevarnos por ese camino, dejando en claro que el hombre puede elegir la senda correcta. Al advertir esto sospechamos que él puede ver algo de la ambición de Macbeth. Este camino del bien que dice sostener aparece presente cuando en el acto II, antes de la muerte de Duncan, Macbeth le dice a Banquo “Si mis planes aceptas, cuando llegue el momento tendrás honores”, y la advertencia de este lo aleja más de la mirada de Macbeth: “Mientras no los pierda al tratar de aumentarlos, y pueda conservar aún libre mi conciencia e íntegra mi lealtad, aceptaré consejos”. Pero aún cuando Banquo en los primeros dos actos aparece como un hombre recto y leal, podemos ver en él una semilla de ambición, en el acto III. Ya no parece el hombre tan puro que venía presentándose cuando deja entrever que sabe que Macbeth ha conseguido el trono “y me temo que has jugado muy sucio”, y termina la reflexión diciendo

Se nos dijo también que no podrías perdurar en herederos y que yo mismo, yo, sería padre y raíz de muchos reyes. Si hablaron con verdad sobre ti, Macbeth, brilló lo que dijeron, ¿por qué si esas verdades pudieron confirmarse sobre tí, no ha de ocurrir lo mismo también con mis oráculos para darme esperanza?

Así Banquo puede condenar moralmente la acción de Macbeth pero no existe ninguna condena respecto a sus esperanzas, las que acepta con beneplácito.

A diferencia de Banquo, hay en Miki una ambición casi inocente. En el diálogo que mantienen cuando salen del bosque, Washizu se siente inmerso en un sueño extraño. Es Miki quien sostiene “¿Acaso existe algún samurai que no querría convertirse en el señor de un castillo?” reconociendo que subir de status también sería algo deseable, algo natural. En este diálogo parece difícil determinar quién está diciendo cada parlamento, lo que coloca a los dos personajes en la misma sintonía. Así estarán hasta que las circunstancias los enemiste con el anuncio del embarazo de Asaji. En todas las escenas en que Washizu y Miki aparecen juntos, incluso cuando el primero entra al castillo del segundo con el cadáver de su señor, ambos personajes intercambian miradas y silencios de complicidad. Sabiendo que todo se está cumpliendo como la bruja lo determinó. En ningún momento Miki duda de Washizu y éste no pretende traicionarlo. La ingenuidad de los personajes es la misma, pero ninguno de los dos cuenta con las circunstancias externas que trastocarán los planes. Es el hijo de Miki quien puede decodificar como un mal

presagio el caballo desbocado que aparece en la casa de Miki, y puede expresar que algo malo va a suceder y que no deberían ir a la comida que confirmaría que él sería el sucesor del castillo de las Telarañas. Ante las dudas de su hijo, Miki responde como alguien seguro de la amistad y la lealtad de su amigo, aunque pueda sospechar la deslealtad de Washizu para conseguir el título de señor, no imagina que también podría ser desleal con él. Aunque Banquo tampoco lo imagina de Macbeth, no hay en él la ingenuidad y la seguridad de Miki en relación a Washizu.

El conflicto de los protagonistas: conclusiones.

Como dijimos anteriormente, Washizu no tiene un conocimiento de su personalidad como sí lo tiene Macbeth. Lo sobrenatural servirá para arrojar luz en ese aspecto, y Asaji concluirá ese trabajo y las circunstancias exteriores lo acorralarán al precipicio. Lejos está todo esto de la concepción sheskespereana del hombre renacentista cuyas fuerzas interiores lo desequilibran. Washizu necesitará la segunda entrada en el bosque para incorporar la naturaleza malvada y ambiciosa que había sugerido lo sobrenatural y que se ha despertado en él. Si en la primera entrada se encuentra con una parte de sí mismo que desconocía, y que incluso hasta que le presentan la cabeza de Miki le genera una lucha interna y una disociación, en la segunda visita al bosque integrará esa parte y, recién a partir de ese momento, la potenciará. Macbeth, en cambio, lo que hace en su segundo encuentro no es integrar ese aspecto malvado de su personalidad, sino pedir una especie de venia para hacer lo que ya venía temiendo que iba a tener que hacer: matar a todo aquel que amenace su estabilidad en el poder, aunque sea en su imaginación.

Ahora bien, si volvemos en este punto al bosque como figuración del inconsciente del personaje y al énfasis que cobra en la película de Kurosawa, podríamos afirmar que el mismo final que en la tragedia permite, a luz de lo dicho, otra lectura: ese bosque que se mueve hacia Washizu antes de morir a manos de sus propias huestes podría estar representando su propia interioridad que lo devora precisamente por desconocerla, esto es, la fuerza externa que lo movió a la acción y terminará cobrándose su propia vida. De este modo, como el conocimiento que Washizu tiene de sí mismo siempre le viene de fuera, de voces y mandatos externos, no logra terminar de entender cómo funciona la naturaleza humana. Macbeth, por el contrario, ha aprendido a conocer esa naturaleza a través de sí mismo, y a conocerla a fondo, por eso no se asombra de la locura de su mujer, por eso entiende por qué lo abandonan sus hombres y no le obedecen en la batalla final. Washizu nunca llega

a hacer ese proceso y hasta el último momento espera de los demás lo que él mismo no pudo ofrecer: lealtad y obediencia. Por eso el personaje nipón se caracteriza por una ingenuidad que jamás tendrá Macbeth. Washizu no puede ver las consecuencias de sus acciones, porque el mal llegó de fuera y él es ajeno a éste. Cree que puede liberar la potencia negativa, utilizar la ambición y, una vez cumplida, volver a “encerrar” y dominar al mal. Asaji no lo deja y como voz exterior le dice quién es y cómo son las cosas. En cambio el dilema de Macbeth es carecer de ingenuidad. Sabe qué significa lo que va a hacer y cuáles son las consecuencias, (“si todo terminara una vez hecho (...) En este caso es aquí, sin embargo, donde se nos juzga”) y, sabe, por ello mismo, qué clase de hombre es en verdad.

Retomando a Bettelheim, entonces, podríamos considerar a Washizu y Miki como niños que deben pasar por el bosque porque no conocen sus límites ni su naturaleza y creen que lo pueden hacer sin consecuencias. Asaji sería en el entramado de la película una especie de madre, de super yo, que predice lo que pasará y pone en palabras lo que el niño no sabe decir de sí mismo. Muy lejos de ser una madre, Lady Macbeth es la mujer, la esposa, la amante, la compañera, está a la par de su marido, y el rol de madre es aquel que se niega a cumplir (“yo habría machacado su cabeza si hubiera jurado como juraste tú”). Macbeth y su esposa están unidos por una complicidad emocional que aparece en las acciones físicas y que involucra las cosas que uno hace por el otro, ella le lava las manos, le saca el puñal, lo acaricia. En cambio entre Washizu y Asaji, la complicidad es en el crimen y nada más. Nunca veremos a los personajes teniendo un contacto físico mínimo.

Por otra parte, mientras que la función de Lady Macbeth se vuelve secundaria sobre la mitad de la obra, una vez que Macbeth desata su ambición y la deja actuar por su cuenta, en la película Washizu necesita todo el tiempo de la presencia de su mujer porque no tiene, o no reconoce, ese motor interno que lo lleva a actuar. De esta forma, el personaje de Asaji es esencial casi hasta el final, decide la muerte del hijo de Miki, en cambio Lady Macbeth ni siquiera se entera de que Macbeth ha mandado matar a Bancuo y su hijo. Incluso el mismo Macbeth quiere dejar a su mujer fuera de sus miedos.

Así también la locura de los personajes femeninos tiene interpretaciones diferentes. Lady Macbeth empieza a morir cuando ya no cumple para su esposo ningún rol significativo. Por eso queda atrapada en aquel comienzo del que ella no vislumbró las consecuencias. En cambio, la locura final de Asaji es como un espejo del monstruo en que Washizu se ha transformado, representación exterior de los símbolos de decadencia que no fue capaz de decodificar: la pila de cadáveres en el

primer encuentro, la predicción del segundo guerrero en el segundo encuentro (“Si te empeñas en seguir el camino de los demonios, será el más cruel y horrible de cuantos hubieras podido imaginar”), así la propia locura de su mujer es anuncio del descontrol que su marido no reconoce. Macbeth, sin embargo, aunque siga luchando y quiera morir como un guerrero, sabe que todo está corrompido y putrefacto, sabe que es responsable de haber desatado lo peor de la naturaleza humana.



Bibliografía:

1. Bettelheim, Bruno (2002). *Psicoanálisis de los Cuentos de Hadas*. Barcelona: Ed. Crítica.
2. Cirlot, Juan-Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
3. McKay, Brett Y Kate. (28/02/2016) *El código Bushido: las ocho virtudes del samurai*. <http://es.artofmanliness.com/2013/06/10/el-codigo-bushido-las-ocho-virtudes-del-samurai>
4. Shakespeare, William (1971). *La tragedia de Macbeth/ versión y notas de Tabaré J. Freire*. Montevideo: Ed. Síntesis.



Literatura, imagen e identidad en Uruguay (1830-1930)

Álvaro Lema Mosca

Resumen

Tanto la literatura como el arte pictórico, los monumentos y el cine posibilitaron la construcción de un imaginario común en el primer centenario de la república uruguaya, necesario a la hora de identificar lo nacional. Se analizan en este trabajo, algunos de los elementos que permitieron construir dicha maniobra identitaria, es decir, la construcción imaginaria de la identidad nacional que englobara a todos los ciudadanos del naciente país.

Palabras claves: literatura- imágenes – nación - identidad.

Literature, image and identity in Uruguay (1830-1930)

Abstract

Both literature and pictorial art, monuments and cinema enabled the construction of a common imaginary in the first centenary of the Uruguayan Republic, necessary to identify the national sense. This paper analyzes some of the elements that allowed the construction of this identity maneuver, that is, the imaginary construction of national identity that encompasses all citizens of the nascent country.

Keywords: literature – images – nation - identity.

Álvaro Lema Mosca

Profesor de Literatura (IPA), Licenciado en Comunicación (UdelaR), obtuvo una Maestría en Arte y Cultura en la Universidad Autónoma de Madrid, donde actualmente cursa su Doctorado. Ha publicado diversos artículos tanto en su país como en el exterior.

Las relaciones entre la literatura e imagen en los primeros cien años del Uruguay han sido claves para perpetuar un imaginario colectivo sobre lo propio en directa relación con la necesidad de construir la nacionalidad. Tanto a través de los textos escritos esa época como de las imágenes que se construyeron puede rastrearse una identidad propia que buscó examinar el pasado y construir un presente (muchas veces idealizado) reconocible, en la posteridad, como una pieza más de la maquinaria cultural. A la literatura, se sumó rápidamente una vasta colección de pinturas, imágenes, monumentos y películas que colaboraron con dicho imaginario hasta bien entrado el siglo XX.

Literatura e identidad nacional

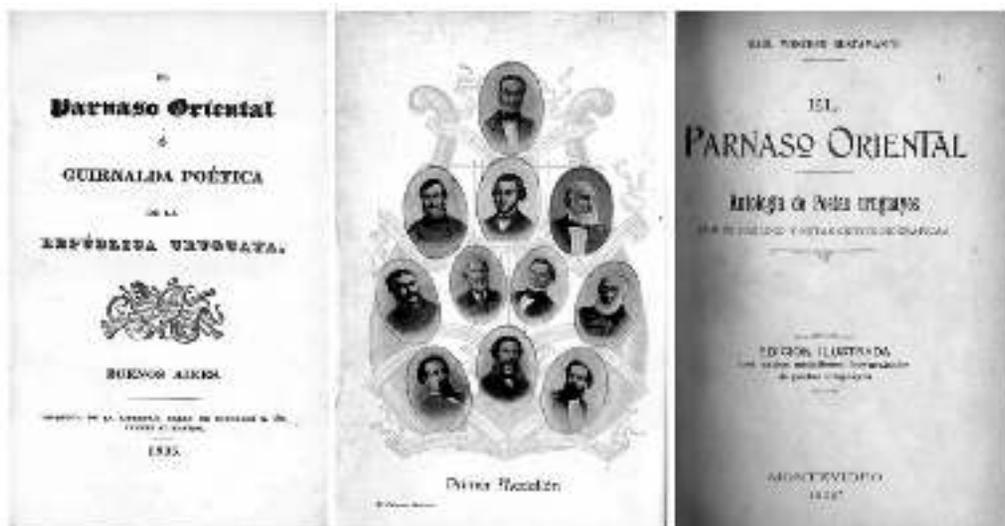
Ya desde la historiografía, ya desde los estudios literarios, se ha trabajado en profundidad la incidencia que tuvo la palabra en la creación de los imaginarios propios que constituyen el discurso nacionalista. La invención de la mentada literatura nacional responde a una construcción intelectual e ideológica que determina los límites de qué debe entenderse por *literatura*, a cuándo se remontan sus orígenes y cómo ha influido esta en la identidad nacional. En Uruguay, los primeros en delinear lo que debía entenderse como literatura nacional fueron Luciano Lira, autor de *El Parnaso oriental o guirnalda poética de la República Uruguaya*, tres volúmenes publicados entre 1835 y 1837; Heraclio Fajardo, compilador de *Flores uruguayas* (1855); Alejandro Magariños Cervantes, autor de *Album de poesías*, de 1878; Raúl Montero Bustamante, recopilador de *Parnaso Oriental. Antología de poetas uruguayos con un prólogo y notas crítico-biográficas*, de 1905; Gustavo Gallinal y su *Guirnalda poética de la República uruguaya*, de 1927; el crítico Alberto Zum Felde y su canónico *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (1930), entre otros. En efecto, fueron varios los que, de alguna u otra manera, marcaron el

camino. Los dispositivos, como veremos a lo largo de este artículo, fueron diversos.

El parnaso¹ resulta un elemento verdaderamente constituyente en cuanto fue clave para instaurar un canon letrado, generalmente vinculado a la poesía urbana, aunque no obstante, no excluyó otras formas literarias. De esa forma, tanto la poesía *Modernista* y los primeros atisbos de las vanguardias poéticas que predominaron en el campo literario latinoamericano de principios de siglo XX, convivieron con otras formas “folclóricas” enraizadas en lo nativo, lo propio, lo natural, como la poesía gauchesca² o el criollismo. Esas tradiciones literarias también sirvieron de base para las fundaciones nacionales de los pueblos latinoamericanos, en una convivencia compleja que no representó obstáculos para la obtención de los fines últimos.

En la naciente república de mediados del siglo XIX, cristalizó el sentido patriótico que los ilustrados intentaban imprimir en la población ávida por una identidad común. Como apunta Hugo Achugar (1998), la palabra significó una forma de poder y fue a su vez, fuente y consecuencia de aquella hegemonía que los políticos-letrados de la época intentaron (y lograron) inculcar en la ciudadanía. Sin embargo, en un país sin conflictos lingüísticos donde todos hablaban la misma lengua, la cuestión no pasaba por crear un idioma común sino en forjar un imaginario propio. El momento histórico era particular, ya que como apunta Benedict Anderson (2007:190), “el final de la época de los movimientos de liberación nacional, exitosos en las Américas, coincidió más o menos con el comienzo de la época del nacionalismo en Europa”. La búsqueda de una memoria común, de un “orden ritual”, la ignorancia del “otro” oprimido y la gestación de un estado-nación son productos del denominado “esfuerzo fundacional” finisecular.

Dicho esfuerzo había comenzado con los *Cielitos* de Bartolomé Hidalgo y se continuó luego con el Neocla-



sicismo y las intenciones nacionalistas del Romanticismo, que en Uruguay no solo fue temprano (pese a lo que se cree) sino además prolífico. Más de sesenta y cinco nombres pasaron por sus filas, entre poetas, prosistas y dramaturgos (Cf. Lema Mosca y Pena, 2011). Con la Constitución de 1830, se volvió imprescindible establecer una tradición historicista que configurase la fundación de un nuevo estado-nación. El *Himno Nacional*, decretado oficialmente en julio de 1833, con letra del clasicista Acuña de Figueroa, es ilustrativo al respecto, aunque los poemas cantados no resultaban completamente eficaces para ilustrar a las masas en torno a la gestación de una nueva identidad común. Otros recursos eran necesarios.

Imagen e identidad

La Modernización que impuso el Militarismo (1875-1900) entendió rápidamente que la literatura no era suficiente para la confección de un imaginario colectivo que singularizara a la joven república. Los mitos fundantes de la nación fueron impuestos entonces a través de una forma de alcance masivo, comprensible también para aquellos impedidos de entender la palabra³: la imagen. Algunos de los parnasos (como el de Montero Bustamante) contaban con ilustraciones de los escritores mencionados. En 1872 se solicitó al pintor Juan Manuel Blanes (1830-1901) el óleo *Boceto para la jura de la Constitución*, al que le seguirían, entre otros, *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* (1877), *Artigas en la puerta de la ciudadela* (1884), *Ocupación militar del Río Negro en la expedición al mando del General Julio A. Roca* (1889), *Batalla de Sarandí* (1901) o *La acción de gracias de Las Piedras* (1901). A esa tradición bélica y militar, se suma una

extensa lista de obras sobre la campaña rural y sus personajes típicos: los gauchos y ciertos acontecimientos de la historia reciente, que también contribuían con la configuración de un pasado común, como *Ataque a Paysandú* (1864), *Asesinato del General Venancio Flores* (1868) o *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871). En paralelo a lo que sucedía con la prensa (que desde 1830 se fue llenando paulatinamente de imágenes) y la aparición del folletín, ambos convertidos en los principales medios masivos de comunicación, capaces de alcanzar a las diferentes clases sociales, la burguesía buscaba educar *civilmente* al pueblo a través de la imaginaria.

Aprovechando las celebraciones y conmemoraciones de victorias o “sucesos patrióticos”, y descubriendo la carga emotiva y el poder de sugestión que tiene la imagen más allá de su referencia, se montan imagerías de batallas o historias con base en los stocks de imágenes que guardan los editores (Martín Barbero, 2010:125).

A ese primer impulso nacionalista representado por Blanes, se sumaron otros pintores desde perspectivas diferentes y posiblemente sin pretensiones claras, entre ellos, Pedro Figari (1861-1938), que se preocupó por retratar la cultura negra muy presente en el Montevideo de siglo XIX y también los conocidos gauchos del interior, o Carmelo de Arzadun (1888-1968), cuya obra es clave para entender la imaginaria existente en el Uruguay de los años '20 y '30. En ese sentido, la pintura fue una de las estrategias para visualizar “masivamente” los hitos del “esfuerzo fundacional”.

La imagen buscaba llegar a los sectores analfabetos imposibilitados de acceder a las letrillas de poemas, diálogos patrióticos o parnasos, que si bien tenían una



gran difusión oral, desde el mero hecho de la impresión, buscaban fijar una resonancia no solo sonora sino también visual. Los nacientes países latinoamericanos comprendieron muy tempranamente la importancia que estaba cobrando la imagen en el mundo moderno y se apresuraron a estar a la vanguardia. Pero los objetivos de esa maniobra planificada y modernista pretendían llegar más allá del selecto y reducido público al que se dirigían las pinturas de estos artistas –burgueses, autoridades gubernamentales, intelectuales–. Se incluyeron entonces nuevas imágenes visuales que contemplaran a todos y cada uno de los orientales: la bandera nacional (1830), el monumento a Joaquín Suárez (1896), el Escudo nacional (1906), el monumento a Artigas de la Plaza Independencia (1923), al Gaucho en la avenida principal (1922) y a la Batalla de Sarandí (ubicado en Sarandí Grande, 1930).

En la *Antología de narradores del Uruguay* (1930), de Juan M. Filartigas, se planteaba la necesidad de establecer una moral nacional, fundada sobre valores tardorromanticistas que debían expandirse a través de las diversas ramas artísticas y que se vinculaban muy especialmente con los autores claves del naciente Nativismo. Simultáneamente a lo que ocurría con la obra de escritores como Adolfo Montiel Ballesteros, Paco Espínola, Pedro Leandro Ipuche o Serafín J. García, esa moral nacional se manifestaba a través de las imágenes. Tanto las pinturas como los símbolos patrios y los monumentos representan hechos, actividades o personajes típicamente orientales, que devienen de la idiosincrasia adolescente que el Uruguay estaba buscando, diversos y polisémicos por naturaleza. Esta pluralidad de lecturas que permiten las imágenes, logró abarcar a un público objetivo mucho mayor, en el que casi nadie quedaba exento. En ese sentido, las imágenes son capaces de representar pensamiento en sí mismas, es decir, un discurso propio, más allá de los aspectos estéticos o visuales (Bal, 2002:349), debido a ese “poder de sugestión” que comportan.

Por otro lado, las imágenes funcionan como relatos ocultos que de manera subrepticia configuran un discurso preciso. Elvira Blanco Blanco (2016) ha descubierto una “maniobra ideológica” llevada a cabo por los masones a través de las imágenes (y los textos) empleadas en los manuales de primaria utilizados en la primera mitad del siglo XX. Efectivamente, la educación ha jugado un papel fundamental en la transmisión de los imaginarios culturales. Desde comienzos de la reforma valeriana, los manuales educativos en Uruguay estuvieron repletos de textos de autores contemporáneos como Isidoro de María, Carlos de la Vega, Marcos Sastre, Zorrilla de San Martín, José Enrique Rodó, Juana de Ibarbourou, Emilio Frugoni o Luisa Luisi (Lacasagne, 2017). Dichos textos eran acompañados por imágenes que ilustraban las anécdotas, daban

rostro a los personajes o remitían a los paisajes naturales del interior.

Ese esfuerzo que aunó el poder fundacional de la palabra con nuevas formas masivas de autorreconocimiento, permite hablar de una *maniobra identitaria*, es decir, una verdadera política de cohesión social lograda a partir del reconocimiento de ciertas imágenes pertenecientes al colectivo, como consecuencia del analfabetismo que impedía llegar a los libros y de la utilidad que tienen naturalmente las imágenes. Dicha maniobra permitió enlazar tres aspectos de un solo acontecimiento: la imagen, la imaginación y el imaginario. Las similitudes lingüísticas no hacen sino confirmar las relaciones entre estos tres aspectos, enlazados a partir del impacto que genera toda imagen, del efecto que provoca en la comunidad (que como observó Benedict Anderson, es imaginada), y las ramificaciones que despierta dicho efecto al constituirse como un supuesto establecido social y culturalmente.

Permitir al pueblo verse

A iniciativa de los técnicos de Lumière, se registra en 1899, la primera “vista” uruguaya: una toma de los montevideanos saliendo de la Catedral, otra de la central Plaza Independencia, otra en el tranvía (Hintz, 1988:12-13). Se trataba de sumar a las tomas ya registradas en otras partes del mundo, unas nuevas que enseñaran a los espectadores montevideanos sus propios escenarios y vecinos, adhiriéndose a una tendencia global que buscaba patentar en el nuevo medio de comunicación los avances materiales y estéticos de la Modernidad (Gunning, 2015). Esas vistas locales significaron además, una nueva conciencia global constituida por un vasto catálogo de habitantes y paisajes de todo el mundo, a la que se agregaban los espacios públicos y los habitantes de Montevideo.

El catalán Félix Oliver fue quien registró, en 1898, las inaugurales imágenes del cine uruguayo: *Carrera de bicicletas en el velódromo de Arroyo Seco*, un cortometraje de cuatro minutos y medio donde, como adelanta su título, se documenta la carrera de bicicletas llevada a cabo en una quinta privada. A esa primera filmación de 1898 le siguieron otras del mismo estilo⁴. Rápidamente, el cine fue visto como una herramienta para expresar el racionalismo positivista de la Modernidad, alineado a las tendencias urbanas que buscaban la civilización y se oponían al barbarismo de los indígenas y los gauchos. Las vistas locales constituyeron el germen de una incipiente operación que apelaba al reconocimiento y la cohesión social de los espectadores a partir de la imagen. El recorte propio del encuadre y el montaje cinematográfico, privilegió una idea de comunidad imaginada nacional frente a otras, en la que ciertos sectores fueron excluidos en detri-

mento de establecer un imaginario único. Esas formas visuales que buscaban la identificación y el autorreconocimiento en los espectadores constituyen la base embrionaria de una naciente maniobra identitaria a través de la gran pantalla.

En 1904 llegó a Uruguay el técnico belga Maurice Corbicier, con el objetivo de registrar la guerra civil que se llevaba a cabo en el interior del país, cuyo producto fue *La paz de 1904*. En 1914, el gobierno batllista creó la Oficina de Exposiciones, con una Sección Foto-Cinematográfica encargada de registrar “actualidades” con fines promocionales y educativos. Al año siguiente, se registró el paso de mando de Batlle y Ordóñez a su sucesor, Feliciano Viera, en un hecho sin precedentes en la historia nacional, pese a que el presidente en abandono había sido ya filmado por Oliver con anterioridad. En 1920, el Estado formalizó la utilización del cinematógrafo como forma de promoción del país. Los registros filmados por Enrique Amorim entre 1928 y 1959, resultan claros ejemplos de la intencionada operación que pretendía expandir el reconocimiento visual de los artistas en la época.⁵

En 1915 se gestionó un proyecto ficcional que nunca llegó a filmarse pero que fue ampliamente difundido en la prensa local y que hubiera constituido el primer film de ficción uruguayo. Se trató de la película *Artigas*, con la que se pretendía modernizar la imagen de nación a través de una mitología propia sobre el prócer, en la que el patriciado sería protagonista. Cinco años después, León Ibáñez Saavedra, el director de *Pervanche* (la primera película uruguaya de ficción), se

propuso adaptar la pieza teatral en verso *1810*, de Ymandú Rodríguez, estrenada tres años antes, aunque nunca llegó a efectuarse. Al año siguiente, el productor Edmundo Figari anunció en una entrevista dos futuras adaptaciones literarias: una de la obra teatral *En familia*, de Florencio Sánchez y otra del relato *Facundo Imperial*, de Javier de Viana, pero nuevamente se trató solo de proyectos sin concreción (Torello, 2015:54-58).

En 1920, Horacio Quiroga (uno de los primeros críticos cinematográficos serios de la región) escribió sobre la importancia de producir un cine nacional: “Si lo nuestro no sirve no es porque le falte valor en sí, sino porque hasta ahora no hemos tenido el artista capaz de poner de relieve en la pantalla el ambiente nuestro, en triple unidad de tipos, psicología y lenguaje” (Utrera, 2016:116). Con *Almas de la costa* (1920) y *El pequeño héroe del Arroyo de Oro* (1929), el cine alcanza un realismo social reconocible en el ambiente regional, que se acerca al propuesto por el Criollismo y el Nativismo que la literatura local estaba produciendo por esos años. En ese sentido, el cine se unió a la tradición literaria y pictórica al contribuir notablemente en la construcción de la identidad social y el sentimiento nacionalista, no a través del medio sino a través de la mediación establecida con la tradición cultural (Martín Barbero, 2010:196). La inmensa red que el primer cine estableció con los imaginarios culturales y las tradiciones artísticas y folclóricas de los pueblos fue clave para el desarrollo de la identidad nacional, ya que por primera vez, la gente se veía reflejada *realmente* en esas imágenes de alcance masivo.



A modo de conclusión

Los cruces entre la literatura y las estéticas visuales surgidos hacia finales del siglo XIX, permitieron a los países en plena conformación de su nacionalidad establecer un complejo imaginario identificado a partir del reconocimiento tanto de la palabra como de la imagen. A los impulsos canonizadores de los círculos letrados finiseculares, se sumó rápidamente una compleja operación de configuración visual que constituye lo que he denominado *maniobra identitaria*.

Este planteo no pretende establecer la dicotómica discusión entre imagen y palabra, sino que busca entender de qué manera las estéticas visuales han sido tan importantes en la configuración de las nacionalidades como los himnos, la poesía, los manuales escolares o las crónicas. Quedan afuera muchos aspectos apenas insinuados aquí, lo que confirma (una vez más) la necesidad de seguir pensando estos vínculos, reflexionando sobre su valor y su incidencia en la sociedad.

Bibliografía:

- Achugar, Hugo (1998) "Parnasos fundamentales, letra, nación y Estado en el siglo XIX", en Achugar et al. (Compiladores) *La Fundación por la palabra: letra y nación en América Latina en el siglo XIX*. Montevideo: Universidad de la República, Departamento de Publicaciones.
- Anderson, Benedict (2007) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bal, Mieke (2002) *Conceptos viajeros en las Humanidades*. Murcia: Cendeac.
- Blanco Blanco, Elvira (2016) "Simbología masónica en los libros de lectura uruguayos" en *Anuario de Historia de la Educación*, vol. 17, n° 1.
- Gunning, Tom (2015) "El cine temprano como cine global: la ambición enciclopédica" en *Vivomatografías*, n° 1, pp. 171-183.
- Hintz, Eugenio y Dacosta, Graciela (1988). *Historia y filmografía del cine uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Hunt, Shane (2009) "América Latina en el siglo XX: ¿Se estrecharon las brechas o se ampliaron aún más?" en Gonzales de Olarte y Iguíñiz Echeverría (Eds) *Desarrollo económico y bienestar Homenaje a Máximo Vega-Centeno*. Lima: PUCP.
- Lacasagne, Pablo (2017) "Historia del libro escolar en Uruguay desde la época colonial hasta mediados del siglo XX" en http://www.comunicacion.edu.uy/sites/default/files/...I.../9_Lacasagne.docx
- Lema Mosca, Álvaro y Pena, Fiorella (2011) "Romanticismo y Nación. Configuración de la nacionalidad uruguaya desde la evolución del Romanticismo.

Adolfo Berro y J. Zorrilla de San Martín" en Revista [sic], Año I, n° 3.

- Martín-Barbero, Jesús (2010) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos.
- Rocca, Pablo (2004) "Cruces y caminos de las antologías poéticas uruguayas" en *Anales de Literatura Hispánica*, vol. 33, pp. 177-241.
- Torello, Georgina (2015) "Artigas: gestación y fracaso de un proyecto cinematográfico", en Torello y Wschebor (Editoras) *La pantalla letrada: Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*. Montevideo: Universidad de la República.
- Utrera, Laura (2016) "El consumo popular de emociones: alejamiento de la idea de Objetividad. Literatura y cine en Horacio Quiroga" en *Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Notas

- Entendido como el grupo de poetas representativo de una época o de un lugar o el conjunto de todos los poemas de una época, autor o género.
- Al respecto de la poesía gauchesca como arma de legitimación, ver Josefina Ludmer: *El género gauchesco, un tratado sobre la patria* (1988).
- Hacia 1900, la tasa de analfabetismo en Uruguay era de un 40,6 % (Hunt, 2009:39).
- Juego de niñas y fuente del Prado* (1899), *Festejos patrios en el parque urbano, Un viaje en ferrocarril a la ciudad de Minas* (1900), *Festejos patrios del 25 de agosto en el Parque Urbano* (1900), *El primitivo automóvil* (1902), *Elegantes paseando en Landau* (1902), *Desfile militar de la Parva Domus* (1902) y *José Batlle y Ordóñez, presidente de la República, descendiendo de un coche frente a la puerta del Cabildo en la iniciación del período legislativo* (1904-1905), entre otras.
- Aparecen más de ochenta nombres fundamentales de la cultura del siglo XX como Walt Disney, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Rafael Alberti, Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, Pablo Picasso, León Felipe, Horacio Quiroga, Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, Oliverio Girondo, Norah Lange, Iván Bunin, entre otros, lo que da cuenta del continuo influjo de artistas que existía entre Europa y el Cono Sur latinoamericano

Los diálogos inconclusos en *Las musas inquietantes*, de Cristina Peri Rossi

Margarita Muñiz – Néstor Sanguinetti

Margarita Muñiz

margaeme@gmail.com

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas. Especialista en Literatura infantil y juvenil (MEC) Licenciada en Psicología egresada de la Facultad de Psicología de la Universidad de la República. Postgrado en Psicoterapia psicoanalítica, Instituto Universitario de AUDEPP (Asociación Uruguaya de Psicoterapia Psicoanalítica). Analista en formación, en Instituto Universitario de Postgrado en Psicoanálisis en la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. Profesora de Literatura en Educación Secundaria.

Néstor Sanguinetti

nestorsanguinetti@gmail.com

Profesor de Literatura y de Idioma Español egresado del Instituto de Profesores Artigas. Estudiante de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Investigador asociado a la Biblioteca Nacional, donde participa como colaborador honorario en distintos proyectos del Archivo Literario. Actualmente se desempeña como profesor en Educación Secundaria y en la Universidad Católica del Uruguay.

Resumen

Pinceles creadores de mundos sobre la tela. Descubrimiento de la forma a golpe de cincel. Miradas que recorren decenas de pinturas y una escultura hasta hacerse palabra, nuevo texto, en nuevos trazos/trozos/tramos y entramados.

Mirada poética que precede al texto nuevo y lo habita, lanzándolo perturbador, conmovedor al mundo silencioso de quien lee y mira al mismo tiempo, inaugurando una suerte de tensión entre el pintor o escultor, la poeta y el lector, desde donde las resonancias de lo femenino se desprenden y convocan.

Cristina Peri Rossi da cuenta de la presencia dialógica, exploratoria en su obra de música, pintura, cine, fotografía. En *Las musas inquietantes* (1999) nos llevará de un mundo a otro y a otro más impregnado del mirar-crear que posibilita la creación poética.

Nos preguntamos: ¿desde dónde miramos?, ¿qué ven los ojos de la poeta?, ¿cómo se desliza su mirada múltiple e inquietante desde los trazos de las pinturas al tejido de las palabras?

Recorreremos una selección de poemas de *Las musas inquietantes*, intentando dar cuenta de un nuevo texto, el nuestro, en el cruce de múltiples miradas.

Palabras clave: Cristina Peri Rossi, poesía, pintura, mirada, Lacan.

Unfinished dialogues in *Las musas inquietantes* by Cristina Peri Rossi

Abstract

Brushes that make worlds on the canvass. Discovery form through the strikes of the chisel. A survey through tens of paintings and a sculpture to become words, a new text, new traces/pieces/stretchers and interweaving.

Poetic approach that precedes and inhabits the new text, making it disturbing and moving to that who reads and observes and initiating a tension between painter and sculptor, poet and reader, where echoes of the feminine resound and summon up.

Cristina Peri Rossi accounts for dialogic and exploratory presence in her music, painting, cinema, photography. In *Las musas inquietantes* (1999) she will take us from one world to others tainted by observation-creation that enable poetic creation.

We wonder, ¿where do we observe from?, ¿what do the poet's eyes see?, ¿How does his manifold look slide from the traces in painting to the fabric of words?

A selection of poems from *Las musas inquietantes* will be studied in an attempt to account for a new text, ours, at the crisscross of many looks.

Key words: Cristina Peri Rossi – poetry – painting – look - Lacan

Cuando escribo, me visto solemnemente. Tengo salas especiales, recordadas por otro en intersticios de la figuración, donde me deleito analizando lo que no siento y me examino como un cuadro en la sombra.

FERNANDO PESSOA, *Libro del desasosiego*.

La poeta y las artes convocadas en su obra

Las referencias a otras manifestaciones artísticas –música, pintura, cine, fotografía– abundan en la narrativa, poesía, ensayo o labor periodística de Cristina Peri Rossi. En el último libro de cuentos que publicó en Uruguay, *Los amores equivocados* (HUM, 2016), las *Cabinas telefónicas*, de Richard Estes son la puerta de entrada al volumen donde uno de los relatos lleva el título de “La Venus de Willendorf”. En más de una oportunidad la escritora ha admitido ser una melómana: “A los veinte años, en Montevideo, escuchaba a Mina / cantando Margherita de Cocciante / en la pantalla blanca y negra de la Rai / junto a la mujer que amaba / y me emocionaba” (*Playstation*); en su obra queda de manifiesto el gusto por el arte en general: “La inteligencia sensual era un arte, algo tan sagrado como la música de Schubert o los naufragios de Turner” (*Los amores equivocados*). Pero no solo la referencia a obras artísticas son recurrentes en sus textos, sino que el museo como tema es también una constante, baste recordar dos títulos: *Los museos abandonados* (Arca, 1969) y *El museo de los esfuerzos inútiles* (Seix Barral, 1983). En *Los museos*, texto publicado en su página web, Peri Rossi confiesa:

De joven, quería vivir en un museo, escribir en un museo, amar en un museo. En un museo cerrado al público, claro. Me parecía que era el espacio, el ámbito donde las dos coordenadas de la realidad: el tiempo y el espacio se suspendían, flotaban, y se abrían, entonces, las puertas de la fantasía, del sueño, de la creación.

¿Qué hay, detrás del rostro de Mona Lisa, qué aire, qué paisaje? ¿Hay algo más estremecedor que ese grito mudo de Munch?

Me enamoré tempranamente de la pintura y de la fotografía. Tienen la virtud de retener el instante: consiguen fijar el tiempo, ese traidor que se nos escapa entre los dedos.

En el poemario *Las musas inquietantes* (1999) lo pictórico se hace presente con un gran protagonismo, pero, abundan los ejemplos en toda su poesía: “Si el amor fuera una obra de arte / yaceríamos todavía desnudas y dormidas / la pierna sobre el muslo / la cabeza sobre el hombro –nido– / resplandecientes y sensuales / como en *Le sommeil* de Courbet” (*Estrategias del deseo*). El título del libro *Europa después de la lluvia* coincide con el de un cuadro de Max Ernst. En ese volumen, publicado

en 1987, dos poemas dialogan con obras homónimas del artista vanguardista: el que da título al poemario y “Aquí todavía todo está flotando”. También allí se encuentra un poema titulado “Las musas inquietantes”, cuyo epígrafe es una inscripción del muro de Berlín: “Helena corre como una navaja abierta / y uno se corta en ella”. En este libro, escrito durante los años que la poeta residió en la capital alemana, el yo poético recorre la ciudad como un viandante, como un *passante* de fines del siglo XX, y en ese tránsito contempla y evoca lugares, experiencias, amores. El poema antes mencionado concluye:

Me sonrío, esta mañana helada, en Berlín, / pensando que he recorrido tantos kilómetros, / como Ulises, cruzando cielos y mares, / para descubrir que alguien –antes que yo– / había encontrado la metáfora adecuada para Helena / que corre de ciudad en ciudad / como una navaja abierta / y uno se corta en ella.

También en su narrativa son varios los ejemplos de la relación entre pintura y literatura. En la celebrada novela *La nave de los locos* (Seix Barral, 1984) se alude a *El tapiz de la creación*, obra medieval que se conserva en la catedral de Gerona: “En telas así sería posible vivir toda la vida, en medio de un discurso perfectamente inteligible, de cuyo sentido no se podría dudar porque es una metáfora donde todo el universo está encerrado”. Lo iconográfico también está presente en *El amor es una droga dura* (Seix Barral, 1999), cuyo protagonista es un fotógrafo lo que hace que lo visual sea una presencia constante en el texto: “El *Desnudo* de Tamara de Lempicka no era sensual, y sí lo era, en cambio, *Los baños turcos*, de Ingres, donde también había un escorzo, en la figura de la derecha”. En esta novela publicada en el mismo año que *Las musas inquietantes* un epígrafe exhorta sobre el síndrome de Stendhal: “la imposibilidad de tolerar la relación apasionada con el objeto estético, que fascina con sus cualidades formales, pero que produce dolor por los enigmas que genera y por los dilemas que plantea”.

En su novela más reciente, *Todo lo que no te pude decir* (Menoscuarto, 2017), aún inédita en nuestro país, el dibujo de una mujer realizado por Egon Schiele protagoniza la tapa del libro, donde también se alude a otra obra del expresionista austriaco: *La muerte y la doncella*. Por estos días, cuando se conmemora el centenario de la muerte de este discípulo de Klimt, una campaña publicitaria del ayuntamiento de Viena fue censurada en Alemania y el Reino Unido. Los desnudos (¿porno-gráficos?) podrán verse en toda Europa pero en Londres y en Berlín un recuadro cubrirá sus genitales con la leyenda: “Lo siento, tiene 100 años pero es demasiado atrevido para hoy”. No en vano, sobre la puerta de entrada de la Secesión de Viena –fundada en 1897



Portada de la novela *Todo lo que no te pude decir* Palencia: Menoscuarto, 2017) con detalle de la obra *Mujer sentada con rodilla levantada* (1917), de Egon Schiele.

por Klimt, entre otros artistas vieneses— se lee: “A cada tiempo su arte, y a cada arte su libertad”.

Un libro-objeto

La única edición de *Las musas inquietantes* fue realizada por Lumen en 1999; se trata de un verdadero álbum donde los poemas de Peri Rossi dialogan con pinturas de todos los tiempos. El volumen está formado por cincuenta poemas que se inspiran en cuarenta y siete pinturas y una escultura: *La Dama de Elche*, pieza íbera del siglo V a. C. En dos oportunidades un mismo lienzo da origen a dos poemas: *El nacimiento del ídolo*, de René Magritte y *Las musas inquietantes*, de Giorgio de Chirico. Como se puede apreciar, el espectro cronológico es muy amplio, sin embargo sobresalen en número las obras del siglo XX.

La presencia de la pintura está anunciada desde el propio título, que coincide con la obra del italiano de Chirico. Además, en la carátula se reproduce un fragmento de *Retrato de una princesa de la casa de Este*, de Pisanello. Esta imagen no es más que el comienzo de una cuidada galería que se abre junto con el libro e invita a leer mirando y mirar leyendo poemas y pinturas en

un constante diálogo de ida y vuelta. ¿Desde dónde miramos? ¿No es acaso la mirada un ir hacia el mundo en intentos de aproximarlo e interpretarlo? ¿Cuánto se nos escapa en la mirada? Señala Lacan:

de todos los objetos en los que el sujeto puede reconocer su dependencia en el registro del deseo, la mirada se especifica como inasible. A ello se debe que, más que cualquier otro, la mirada sea un objeto desconocido y quizá también por eso el sujeto simboliza en ella de modo tan logrado su propio rasgo evanescente y puntiforme en la ilusión de la conciencia de *verse verse*, en la que se elide la mirada (90-91).

Podríamos pensar que la invitación de la poeta tendría, tal vez, que ver, con hacernos partícipes de su mirada, mirada poética estremecida en la contemplación de las pinturas, antes de ser palabra. Invitación a acercarnos a sus diálogos silenciosos e inacabados tanto en ella como en nosotros, inaugurando nuevos diálogos, en virtud de los espesores inagotables de la obra de arte.

En cada página impar del libro nos encontramos con los poemas de Peri Rossi, y en la página anterior un recuadro pequeño reproduce en blanco y negro un detalle o fragmento de la pintura a la que se alude en el texto poético: las manos de *La encajera*, el ojo de la *Gioconda*. Al principio de cada poema se incluye el título del cuadro y del pintor en cuestión. Esta referencia aparece también al final del libro, donde dos láminas se despliegan y reproducen a color todas las pinturas, lo que permite abarcar en un mismo golpe de vista: el fragmento de la pintura, el poema y la pintura completa. El recorte de la mirada al que obliga el fragmento del cuadro que se encuentra en cada página par del libro se amplía al final, con el cuadro reproducido en su totalidad. El lector, en el interjuego de leer mirando y mirar leyendo, se verá desafiado a detenerse allí donde el pincel se intuye detenido, en la invisibilidad de la mirada y los gestos, intentando una interpretación por momentos esquiva.

Las obras no están ordenadas en forma cronológica, abren la muestra el poema *Claroscuro* y el cuadro *La encajera*, de Vermeer. En la exposición abundan los retratos de mujeres realizados por hombres. Se cuentan veintinueve pintores en total, algunos se destacan sobre otros: Magritte está presente con nueve cuadros de su autoría, con tres figuran de Chirico y Turner — uno de los pintores predilectos de la poeta—, con dos lienzos cada uno aparecen: Friedrich, Rousseau, Andrews, Guardi, Hooper y Botero. No es azaroso que la única pintora de esta galería sea quien cierre este paseo visual, se trata de la surrealista argentina Leonor Fini.

Vale la pena señalar que este poemario fue el único que no se incluyó en *Poesía reunida* (Lumen, 2005), tal

vez esto se deba a su condición de libro-objeto y al cuidado de su primera edición. Recién en 2016 ocho poemas fueron recopilados en *La barca del tiempo*, editada por Visor con prólogo y selección de Lil Castagnet; este libro recoge por primera vez en una antología de Peri Rossi los poemas de sus libros de poesía más recientes: *Habitación de hotel* (2007), *Playstation* (2009) y *La noche y su artificio* (2015).

La mirada es la erección del ojo

Las musas inquietantes no es un libro de poemas sobre pinturas, los poemas no deben entenderse como la descripción que hace la poeta, sino que la intertextualidad es más compleja y ambos textos resultan polisémicos en su mutua referencia. La mirada poética arroja luz sobre la obra y amplía el recorte que, en un primer momento, había hecho el pintor, abriendo la obra a nuevas lecturas. Como dice Pere Gimferrer en el prólogo: “En estos poemas ocurren cosas. No son, quiero decir, poemas estáticos [...] No mera contemplación, pues: son actividad y, por lo tanto, crítica de lo visible” (1999: 9).

A través de la mirada del yo lírico vemos las pinturas desde un punto de vista original, las (re)significamos a partir del recorte que realiza desde su perspectiva. El lector podrá hacer una doble interpretación de las pinturas: podrá verlas como cualquier espectador pero con la lectura de los poemas podrá, también, leerlas “con los ojos” del yo lírico. Su mirada re-crea, re-construye estas obras de arte y en ese mismo acto las transforma. Como en toda creación artística, como en toda obra de ficción, *detrás* está el creador, en este caso: la creadora. En la escritura de estos poemas la poeta también se re-crea a sí misma, juego de espejos y reflejos que se superponen sobre sí mismos. Asistimos a la contemplación de la contemplación, como dice la misma Peri Rossi con motivo de *El viajero sobre el mar de nubes*, el famoso cuadro de Caspar Friedrich: “Inaudita y silenciosa visión revelación / un paso más allá de la cima / un paso más allá de la muerte / donde toda contemplación / es contemplación de la contemplación”.

Es así que mediante sus ojos, estos poemas desautomatizan la visión habitual de la realidad, la metamorfosean, mediante un recurso de transfiguración que ya la retórica clásica denominaba *amplificación*. Al respecto, García Berrio expresa:

La peculiar modificación (transfiguración o metamorfosis) de las entidades de la realidad objetiva, que la conciencia íntima del poeta siente como *lo otro* y ajeno (*alteridad*), a cargo del filtro subjetivo de la personal visión del poeta (consciente de su propia *identidad*), impone un efecto de vivacidad y novedad siempre sorprendente a las representaciones habituales y consabidas de lo real (2004: 21).

En esta cadena de (re)significaciones textuales que va desde el pintor hasta el lector, podemos distinguir tres procesos de mediación discursiva: el primero lo realiza el pintor, al utilizar un lenguaje artístico para representar, aunque sea en forma abstracta, una parte de la realidad; el artista trabaja desde su mirada, desde su deseo, desde allí construye un mundo sobre el lienzo. El segundo momento lo protagoniza la poeta que es mediadora de lenguajes, ya que pone palabras a las imágenes del cuadro: pinta con palabras, hace visible lo inefable y nombra lo invisible. Por último, el lector, que ocupa el tercer lugar de este proceso interpretativo, decodifica el texto desde su perspectiva y realiza una doble decodificación –visual y verbal– de pintura y poema. Del mismo modo, la poeta efectúa dos movimientos –de lectura y de escritura–, decodifica el mensaje visual que constituye la obra pictórica, y a partir de esa interpretación crea un nuevo texto: el poema. En “Sistema poético”, incluido en *Europa después de la lluvia* dice Peri Rossi: “Soy un espejo que al reproducir / evoca”. Al respecto, en el prólogo de *Las musas inquietantes* expresa Gimferrer:

La poesía sobre pintura es una *narración en movimiento*; la pintura es un arte de la organización del espacio, pero también un arte de la percepción sucesiva del fenómeno visible, y reproducir en la página (arte espacial de la tipografía sobre el blanco, arte de los estratos del tiempo de la lectura) el proceso de captación del cuadro equivale a una operación cognoscitiva. Así, el poema conquista lo que le es más específico: se convierte en conocimiento, y escribir el poema es conocer (el propio poema, en cuanto objeto verbal, pero también la realidad) de una forma que sin él no conoceríamos. (1999: 9-10)

En esta sucesión de interpretaciones –espejos y reflejos– se completa con el lector el círculo que había comenzado con el pintor, con el recorte que este había hecho al seleccionar un aspecto del mundo como motivo de su obra. A partir de esta/s lectura/s, de pintura y poema, el lector podrá (re)interpretar la realidad de otra manera; estos textos se transforman en nuevas herramientas para decodificar tanto las obras artísticas en sí mismas como el mundo real que les dio origen. Se cierra el círculo de cajas chinas que partieron de la realidad –y pintor/pintura, poeta/poema de por medio– llegaron otra vez a la (re)construcción de lo real por parte del lector. Es así que en su experiencia de lectura este resignificará ambos textos, haciéndolos dialogar en ese ir y volver que va del poema a la imagen y viceversa.

La retórica define a la ékfrasis como la representación verbal de una representación visual, es decir que es metáfora de metáfora. Esta figura establece una re-

lación intersemiótica entre dos textos, uno pictórico y otro verbal. En su sentido original, la palabra “écfrasis” proviene del griego antiguo ἔκφρασις que quiere decir: explicar hasta el final. Pero como ya se ha dicho, estos poemas no son la explicación de la pintura, sino que esta integración de signos verbales y visuales se abre a nuevos caminos de interpretación.

El texto ofrecerá posibles indicios de lectura, que permitirán un encuentro *sui generis* con la pintura desde la perspectiva que allí plantea. Si bien se puede decir que el diálogo ya está marcado o sesgado desde ese punto de vista, los caminos de lectura, y por tanto las significaciones, son múltiples. El lector tendrá la posibilidad de comenzar su decodificación por el cuadro, por el poema o por el detalle de la pintura. No estará obligado a realizar el camino inverso al que realizó la poeta en su mediación de lenguajes, incluso podrá comenzar por el mismo lugar: la contemplación de la pintura y su interpretación “inocente”, si es que esta existe. En el epígrafe mismo del libro, Lacan nos recuerda la fatalidad de toda contemplación: “La mirada es la erección del ojo”. No hay mirada inocente, toda mirada acarrea (pre)juicios y (pre)supuestos que le son propios al sujeto. Miramos/leemos desde una cultura, desde una subjetividad particular, y no estamos entendiendo el término como sinónimo de emociones propias o personales, nada más alejado. La subjetividad tiene que ver con construcciones sociales –no individuales– de ser y sentir en el mundo, y por tanto, de interpretarlo.

En el acto de entender el mundo, de leerlo, el lenguaje ocupa un papel fundamental, en la medida en que da voz, pone en palabras a la realidad referida, más allá de la angustiante distancia que separa a *la*

cosa de la palabra. Como dice el primer poema de *Lingüística general*: “El poeta no escribe sobre las cosas, / sino sobre el nombre de las cosas”. La materia prima del poeta no son los objetos del mundo, sino las palabras que usamos para referirnos a ellos y, por tanto, las representaciones que de ellos tenemos. La escritora explica esta idea en la entrevista que le hace Cinta Montagut:

la palabra es una representación, no es la cosa en sí. De ahí que aquello que digo depende mucho más de quien me oye que de mí, o lo que escribo. Esto provoca cierta melancolía, una imposibilidad: la comunicación absoluta es imposible a través del lenguaje, aun en el seno de la misma lengua. Nadie, nunca, podrá tener la certeza de ser bien escuchado, bien leído.

La mujer reflejada/refractada

En el corpus de poemas que se seleccionaron para este trabajo, destacamos aquellas obras que guardan relación con lo femenino, con las distintas representaciones que proponen del signo *mujer*, ya que uno de los caminos de lectura del volumen puede ser una visión diacrónica sobre la condición del género femenino a través de la historia del arte.

En el entendido de que la mirada del otro construye la identidad, en este caso la mirada y la escritura construyen una identidad femenina. Pero en esa reconstrucción que los poemas hacen de la tradición pictórica, hay también una deconstrucción, un cuestionamiento de cómo puede verse al sujeto femenino en estas obras y, por tanto, plantean una nueva forma de pensar a la mujer en el mundo. En ese espejo que es el yo poético y que al reproducir también evoca, los poemas no solo reflejan, sino que también refractan a estas musas, nos devuelven nuevas imágenes/representaciones. A veces cóncavos, a veces convexos, los espejos en los que miramos estas pinturas “deforma” la imagen original u ofrecen una imagen distinta, una imagen otra (*alterada*), que obliga a una nueva mirada, a otra perspectiva, y que por tanto se abre a nuevas lecturas. Como ya se ha dicho, el yo lírico no *describe* las pinturas, al menos no solamente, en todo caso las *descubre*, encuentra nuevos significados al (re) interpretar el lienzo. En el mismo momento que (d)describe (pinturas y) poemas, también descubre otras significaciones.

El cuadro que inaugura esta pinacoteca de musas es *La encajera*, de Jan Vermeer de Delft, junto al poema *Clarooscuro*:



Cristina Peri Rossi. Barcelona, 2015.

© Néstor Sanguinetti

La aplicación de las manos
de los dedos
la concentrada inclinación de la cabeza
el sometimiento
una tarea tan minuciosa
como obsesiva
El aprendizaje de la sumisión
y del silencio
Madre, yo no quiero hacer encaje
no quiero los bolillos
no quiero la pesarosa saga
No quiero ser mujer.

En el acto de escribir este poema hay una doble subversión, es una mujer la que asume el acto de escritura, la que toma la pluma (¿un falo metafórico?) y da voz a otra. En el texto, la mujer no es mostrada como objeto de deseo —como musa inspiradora—, sino como sujeto deseante —como musa inquieta e inquietante—. En los últimos versos del poema podemos leer, tal vez en un hilo de voz similar al de sus encajes, el deseo de la protagonista. “Son los hombres quienes creen que las mujeres están castradas, porque alguien castrado, no tiene ningún deseo propio, y quien carece de deseo propio, es un esclavo” (135), con esta reflexión Peri Rossi remata el artículo *Literatura y mujeres*.



La encajera (circa 1669), de Vermeer

Si, como dice Lacan, la mirada es una erección, se puede afirmar, también, que hay algo fálico en el acto de mirar. La contemplación de esta escena, originalmente masculina ya que fue ideada por un pintor hombre, puede entenderse como una forma de ejercicio de poder, en la medida en que con la mirada *poseo* al otro, al objeto. Este poder es “usurpado” por una poeta mujer, como expresa Parizad Dejborð en su artículo *Problematización de la mirada masculina en las artes*:

Peri Rossi es la espectadora de una tradición visual patriarcal que moviliza su mirada crítica desde su

propio punto de vista, como mujer y como lesbiana. Su usurpación del rol del observador, tradicionalmente reservada para la mirada masculinista, le permite apropiarse de estas imágenes y recontextualizarlas desde su propia posición; respondiendo con este acto al imperativo de recuperar el cuerpo femenino como sujeto y divorciándolo, así, de las conceptualizaciones tradicionales de la disciplina y de nociones unitarias y esencialistas de la feminidad.

Si bien los primeros versos parecen ser la descripción del “aprendizaje de la sumisión / y del silencio”, los últimos versos ofrecen una vuelta de tuerca que le da voz a la encajera, que ya no quiere hacer encajes, que ya no quiere el sometimiento de “la pesarosa saga” que se repite generación tras generación, herencia penosa de esta estirpe que aprende el oficio de los bolillos, de los encajes, de ser sumisas, de hacer lo que les corresponde a su sexo; no en vano la interlocutora es su madre.

Esta saga de mujeres parece venir de lejos, hermanadas en su herencia y en su legado, las musas muestran afinidades más allá de su contexto histórico. La obra más antigua de toda la galería que ofrece el libro es *La Dama de Elche*, ya los ojos “fríos / solemnes como el resto / pero apenas dilatados / esa mirada como desprendida / del contexto” de esta musa íbera de la Antigüedad anuncian su modernidad, son “presagio de una sonrisa / llena de ironía” —como la de la *Gioconda*— “que ninguna estirpe puede negar”. El oficio de ser mujer es heredado, es saga, es estirpe, es tradición, sin embargo: “el pasado / el servicio familiar / y la tradición / no pueden controlar por completo”.

Uno de los cuadros que más puede inquietar al espectador es *El origen del mundo*, de Gustave Courbet, cuadro que fue propiedad de Lacan hasta su muerte, en 1981. La contemplación de la pintura obliga a mirar, en el centro mismo del lienzo, el pubis de una mujer que mostrada sin rostro que pueda individualizarla, sin manos o brazos que le permitan cubrir su sexo desnudo, el que se ofrece a la mirada de todos:

Un sexo de mujer descubierto
(solitario ojo de Dios que todo lo contempla
sin inmutarse)

perfecto en su redondez
completo en su esfericidad
impenetrable en la mismidad de su orificio
imposible en la espesura de su pubis
intocable en la turgencia mórbida de sus senos
incomparable en su facultad de procrear

sometido desde siempre
(por imposible, por inaccesible)

a todas las metáforas
a todos los deseos
a todos los tormentos

genera partenogénicamente al mundo
que sólo necesita su temblor.

El sexo de mujer –ojo de Dios, solitario e inmutable– es presentado completo en sí mismo, en su esfericidad es principio y fin, totalidad, unidad, perfección. No se lo define por lo que no es, por lo que no tiene; no es entendido como una falta o como una castración, como tradicionalmente lo han definido los padres (hombres) del psicoanálisis. La mirada masculina lo ha tenido que someter “a todas las metáforas” –nunca es el objeto en sí mismo, sino su representación–, “a todos los deseos” –es inalcanzable, huidizo, *metonímico* al decir de Lacan: se desplaza–, “a todos los tormentos” –a la tormentosa condición de ser mujer–.



El origen del mundo (1866), de Gustave Courbet

La anafórica sucesión de adjetivos de la segunda estrofa se completa en la siguiente con otros dos que culminan la definición: “imposible” e “inaccesible”. El sexo femenino es sometido a todos los deseos y también se identifica con él, representa un imposible, una falta que nunca se podrá poseer. Al mismo tiempo, autosuficiente en sí mismo, a este origen del mundo le basta su movimiento para crearlo, el yo lírico destaca la fuerza (pro)creadora de la mujer. La mujer puede prescindir del hombre, el poder creador le es propio. La musa es potencia y acto, causa y efecto de la creación.

En el juego de espejos, y espejismos, que propone la lectura de estos poemas otro ojo, el de una guitarra, contempla lleno de deseo la desnudez de una mujer. Los últimos versos de *Mujer tocando la guitarra*, poema homónimo a la pintura de Botero, sentencian: “la guitarra, / tiene un ojo / que espía la desnuda redondez / de la mujer-niña”. En los dos cuadros del pintor colombiano las protagonistas son mujeres y en ambos casos aparecen espejos –detrás y al costado– de estas musas

obesas; incluso la *toilette*, “eterna niña sin pelos / sin pubis sin pestañas / exonerada de vellos / gorda como un dichoso globo inflado / se contempla en el espejo / suspendida para siempre / en el esfuerzo imposible / de convertirse, por una vez, en mujer”.

La mujer-objeto, la mujer deseada por la mirada masculina es la que el yo poético intenta deconstruir cuestionando los roles que la tradición ha asignado a los géneros. En todos los casos, salvo el de Leonor Fini, es la mirada masculina la que construye estas pinturas y asigna roles, en general pasivos o sumisos, a estas mujeres. Con respecto a las fantasías masculinas sobre lo femenino, en *Literatura y mujeres* Peri Rossi reflexiona: “La pregunta de Freud [“¿qué quiere una mujer?”] está hecha desde el lugar (masculino) del investigador de lo Otro; según Lacan, la mujer no existe, es sólo una fantasía masculina; es decir que la mujer existe tal y como la fantasean los hombres, de ahí que la mujer existe *tanto* en el imaginario y en el arte” (2008: 130). Un poema de esta colección muestra cómo “sueñan los hombres a las mujeres”, se trata de *Así nace el fascismo* que dialoga con *La lección de guitarra*, de Balthus:

En el campo de concentración
de la sala de música o ergástula
la fría, impasible Profesora de guitarra
(Ama rígida y altiva)
tensa en su falda el instrumento:
mesa los cabellos
alza la falda
dirige la quinta de su mano
hacia el sexo insonoro y núbil
de la Alumna
descubierta como la tapa de un piano
Ejecuta la antigua partitura
sin pasión
sin piedad
con la fría precisión
de los roles patriarcales.

Así sueñan los hombres a las mujeres.
Así nace el fascismo.

El cuerpo de la alumna, transformado en objeto, en instrumento musical, es “ejecutado” por la profesora que la somete “con la fría precisión / de los roles patriarcales” que sigue la tradición: “la antigua partitura” de dominador y dominado. La mirada cuestionadora del yo lírico invita a una nueva idea sobre los géneros, donde no se reproduzcan los roles patriarcales. El poema *La seducción* inspirado en *San Jorge y el dragón*, de Paolo Uccello destaca esa divergencia: “Aquello que los hombres matan con violencia / las mujeres domestican con dulzura”, refiriéndose a las diferencias entre San Jorge que mata al dragón y la doncella que “con mano

suave, / saca a pasear dócilmente, / como si se tratara de un perrillo faldero”.

A lo largo del libro, y de la historia, las musas son mutiladas: “Descabezadas, incompletas, / solemnes en pedestal ridículo / o sentadas al borde de la calle, / como quien espera un auto / o un cliente”, mutan: “las musas domésticas / engordan / pierden un brazo / los cabellos”, dice *Las musas inquietantes II*. El último poema, “Las mutantes”, contenido en el título del poemario, encierra un juego de palabras que puede ser la cifra para leer todo el conjunto: Las mu(sas inquie) tantes. Las mutantes finales, con la misma inquietud que las demás musas, nos recuerdan que la transformación es necesaria, aunque solo sea –nada menos– en la contemplación frente al espejo, donde se supone debemos reconocernos en nuestra mismidad: “a punto de convertirse en gatos / como si la mutación fuera uno / de los juegos infantiles, / la manera que tiene toda Alicia / de mirarse en el espejo”.

El lector frente al espejo

El lector no puede ser indiferente a esta galería, las musas inquietan al espectador, conmoviéndolo, tal como lo anunciaba el prólogo: “La belleza de los textos es aquí, pues, turbadora ante todo” (1999: 10).

Los últimos dos versos podrían ser la clave de lectura de todo el libro: “la manera que tiene toda Alicia / de mirarse en el espejo”. En ese doble juego de mirar y ser visto, el yo lírico –exhibicionista y voyerista a la vez– observa y (se) muestra al mismo tiempo. Pero también el lector se reconoce en estas obras que, como dice Gimferrer: “nos enfrentan a nuestra propia imagen; nos turban, en la medida en que nos obligan a saber qué o quiénes somos”. Ya sea en la compasión, en el rechazo o en la aceptación miramos a estas mujeres desde la relación con nosotros mismos: “la ambigüedad esencial de esa borrosa imagen que de cada cual tiene la propia concepción, como en un espejo empañado que sólo queda diáfano, con claridad bruñida, cuando el poema opera su ceremonial de transfiguraciones. Abrir este libro es entrar en nuestras galerías interiores; la mirada que ahí vemos, de esfinge o de gorgona, es nuestra mirada” (1999: 11). “Por la mirada entro en la luz, y de la mirada recibo su efecto”, afirma Lacan en el seminario xi.

El epígrafe del libro anunciaba la lectura ineludible, cargada de sentidos *a priori*. Sin embargo, con esta experiencia de lectura la mirada re-crea la realidad, la significa nuevamente. En la relación sujeto/objeto a la que asiste el lector, destinatario último de este encadenamiento de interpretaciones, el mundo se crea nuevamente frente a sus ojos, hay creación –como la hubo con el pintor– al momento de contemplar las imágenes y más aún, de leerlas a la luz de estos poemas. Porque

la idea o la metáfora son –también– realidad; decía el narrador de *La nave de los locos*: “Lo que nos asombra y nos asombrará siempre, es que una sola mente haya podido concebir una estructura convincente, placentera y dichosa como ésta; una estructura que es una metáfora, sin dejar de ser por ello, también, una realidad” (1984: 21).

Si la mirada es la erección del ojo, puede ser que la mirada sobre el espejo –este corpus de poemas– sea la que nos devuelva otra lectura de la galería de pinturas que sobre él se refleja, donde las musas están mutando frente a nosotros.

Bibliografía

- Baltar, Rosalía (2004). “Pragmática particular: una lectura de Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi”, en *Espéculo, revista de estudios literarios*, n.º 26. Disponible en línea
- Dejbord, Parizad (2006) “Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi. Problematicación de la mirada masculina en las artes visuales”, en *Romances Notes*, vol. 46, n.º 3, pp. 387-395.
- Donat, Mara (2015) “Nuevas síntesis textuales en la obra Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi”, en *Confluente*, vol. 7, n.º 1, pp. 185-200.
- García Berrio, Antonio (2004) *Crítica literaria*. Madrid: Cátedra.
- Lacan, Jacques (2015) *Seminario xi. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos aires: Paidós.
- Montagut, Cintia. Cristina Peri Rossi, la escritora múltiple, entrevista de la revista *The Barcelona Review*. Disponible en línea.
- Peri Rossi, Cristina (1999) *Las musas inquietantes*. Barcelona: Lumen.
- _____ (1984) *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1999) *El amor es una droga dura*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2005). Barcelona: Lumen.
- _____ (2008). “Literatura y mujeres”, en *Orsai. Género, erotismo y subjetividad*. Virginia Lucas y Diego Sempol (comp.). Montevideo: Pirates.
- _____ (2016) *La barca del tiempo*. Madrid: Visor, 2016.
- _____ (2016) *Los amores equivocados*. Montevideo: HUM, 2016.
- _____ (s/f) *Los museos*, disponible en: www.cristinaperirossi.es
- Suárez, Modesta (2004) “De la forma y del caos: interdiscursividad en Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi”, en *Escritura femenina y reivindicación de género en América latina*. Roland Forgues y Jean-Marie Flores (ed.). Thélès: París.

Una breve introducción al concepto de écfrasis

Joaquín A. Rivero

Resumen

El concepto de écfrasis ha sido ampliamente trabajado en las últimas décadas, sin embargo, su historia se remonta a la antigüedad. El siguiente artículo expone las principales perspectivas teóricas. A continuación, se propone una breve selección de casos célebres de écfrasis.

Palabras clave: historia del arte - transposición intermedial - arte no representacional - écfrasis referencial - écfrasis nocional

Joaquín A. Rivero

joaquinrivero94@gmail.com

Estudiante de la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Colaborador de la sección de Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

A brief introduction to the concept of ekphrasis

Abstract

The concept of ekphrasis has been thoroughly worked in the past decades, nevertheless, its history goes way back into antiquity. The following article exposes the main theoretical perspectives. Then, a brief selection of famous ekphrasis examples is presented.

Key words: history of art - intermedial transposition - non representational art - referential ekphrasis - notional ekphrasis

La denominación “écfrasis” es heredada, de acuerdo a Menéndez Pelayo, de la antigüedad: “a aquel ejercicio retórico [...] en Hermógenes, en Teon o en Aftonio, se designa con el nombre de ecphrasis, sección muy principal de los progymnasmata”(1942: 107).¹ En Hermógenes de Tarso, la écfrasis quedaba definida, a grandes rasgos, como una forma de descripción extendida, vívida y detallada. En principio, la descripción no se limitaba al arte pictórico, sino que era más abarcativa, incluyendo templos, lugares de interés, etc.

De acuerdo al diccionario griego-inglés de los autores Liddell y Scott, écfrasis puede ser traducida como descripción. Un análisis de las dos unidades constitutivas de la palabra —la preposición ἐκ y el verbo φράζω— ilumina un poco más la cuestión: la expresión puede ser traducida como el dar a entender o el mostrar a partir de algo (en este caso, ese algo sería, como es claro, la representación visual).²

La siguiente definición de écfrasis la proporciona el lingüista y estilista austriaco, Leo Spitzer: écfrasis es “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (1962: 72). Casi dieciocho siglos separan a Hermógenes de Spitzer, y no resulta difícil de notar las diferencias en sus concepciones; el ilimitado objeto del discurso ecfástico en Hermógenes deja lugar a una clara materia: las artes plásticas. También es relevante la adjetivación de “poética” dada a la descripción, pues esto no solo excluye a las no poéticas, sino que genera problemas teóricos al traer al primer plano la cuestión de cómo se discierne lo que es poético de lo que no lo es.

Esta problemática es evitada por Heffernan en su definición: écfrasis es “la representación verbal de una representación visual” (1993: 3). Sin embargo, de esta afirmación surge una nueva dificultad: la noción de representabilidad. En primera instancia, aceptar el sintagma “representación visual” como bueno no resulta controversial; sin embargo, como señala Clüver, la cuestión no es tan simple como parece a primera vista:

The visual artworks referred to by Heffernan ranged from the shield of Achilles in Homer to van Gogh’s *Starry Night* [...] But the new century had introduced a kind of artmaking that was not only increasingly abstract but even entirely ‘non-representational’ or ‘non-figurative’ or ‘nonobjective’ (2017: 31).

Las nuevas relaciones que los artistas plásticos desarrollaron con sus materiales generan complicaciones, no sólo para realizar écfrasis en sí, sino también para definir qué es lo que esta conlleva. Siguiendo esta línea de razonamiento, Clüver propone una nueva definición: “Ekphrasis is the verbal representation of real or fictive configurations composed in a non-kinetic visual medium” (2017: 33).

Si bien se logran contemplar los casos de no representabilidad en el arte, esta definición resulta perifrástica al punto de una práctica inutilidad por excesiva especificidad; frente a la apertura de objeto que brindaba la definición de Hermógenes de Tarso o la elegante simplicidad de la realizada por Heffernan, la definición de Clüver clausura todo espacio de interpretación. Hay, sin embargo, entre tanta especificación, una inclusión valiosa y necesaria, la de una clasificación. Apegándose a los criterios clásicos, Clüver incluye la distinción entre las configuraciones compuestas en un medio visual no kinético reales y las ficticias. Esta clasificación, si bien harto conocida desde la antigüedad y contemplada tanto por Spitzer como por Heffernan, agrega información importante. Nuevamente, el texto de Luz Aurora Pimentel resulta útil a la hora de explicitar dicha distinción: “podemos hablar de *écfrasis referencial*, cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma, o de *écfrasis nocional* cuando el objeto ‘representado’ solamente existe en y por el lenguaje” (2003: 207). La autora agrega, además de estas dos categorías, una tercera: la écfrasis referencial genérica; esta, sin designar objeto plástico en particular, describe de una forma que remite al estilo particular de varios objetos plásticos de un artista. De similar modo, la lista de tipos podría ampliarse de distintas maneras: Heffernan, por ejemplo, adiciona la écfrasis cinemática, tomando como ejemplo las descripciones de filmes en *El beso de la mujer araña* del escritor argentino Manuel Puig. No obstante, Clüver se opone a la caracterización de estas descripciones como ecfásticas, pues concluye que los medios audiovisuales requieren un estudio mixto que hace difuso el límite entre lo visual y lo discursivo. A efectos prácticos, nos bastará con la distinción entre écfrasis referencial y écfrasis nocional.

A pesar de las muchas diferencias entre los distintos teóricos, no debe creerse que no hay acuerdo alguno. Para empezar, todos afirman que el discurso ecfástico liga a dos partes antes separadas. Si bien los elementos ligados varían, la relación entre dos partes se mantiene como constante; al respecto, las palabras de Pimentel:

Es interesante notar que las [...] definiciones insisten en el carácter *relacional* del texto verbal con respecto al objeto plástico, lo cual permite extender el texto a una relación intersemiótica, y, puesto que el texto verbal asume la representación del objeto plástico, al que lee como si fuera un texto, la relación también se plantea como intertextual (2003: 206).

Por lo tanto, se puede concluir que la característica principal de la écfrasis es su carácter de relación intersemiótica e intertextual entre dos composiciones, una de carácter verbal y la otra visual.

Homero

Pensar en el mundo griego como un ente único, total, continuo y consistente es, ante todo, un error; pero, si es siquiera posible ponderarlo, es gracias a la figura de Homero. Aedo máximo de un mundo occidental al cual no perteneció, arquetipo fundamental de todas las grandes obras: desde la *Eneida* virgiliana, hasta el *Ulysses* de Joyce; la altura de su poesía sólo es comparable a su importancia en el canon occidental. De igual modo, la épica homérica ocupaba esta posición ya en el mundo helénico; no obstante, su centralidad no se limitaba al mundo literario: fue el creador de su particular dialecto, y junto a Hesíodo, el demiurgo de la organización de mortales e inmortales.

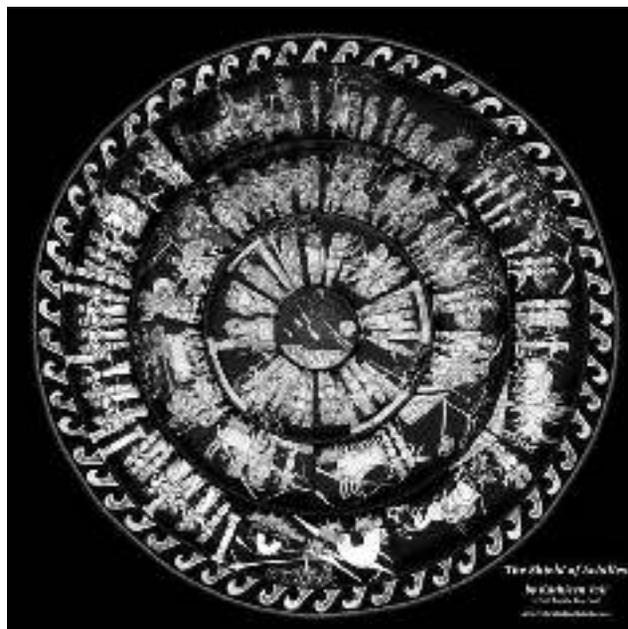
En su conferencia sobre la ceguera, el escritor argentino Jorge Luis Borges afirmó que podríamos pensar que Homero no existió y que si los griegos lo imaginaban ciego era porque les gustaba insistir en el hecho de que la poesía es ante todo música; pero no debería entenderse de modo tan radical, la poesía de Homero es visual, espléndidamente visual, para hacer eco de las palabras de Borges. No es coincidencia, pues, que sea este poeta el que inaugure la écfrasis en el mundo occidental.

Su primer compañero en lo que luego se convertiría un género en sí mismo fue Hesíodo, el otro gran poeta épico arcaico. En ambos casos se trata de la descripción de armamento: el escudo de Heracles en Hesíodo y la armadura y escudo de Aquiles en Homero; se trata, por lo tanto, de dos casos de écfrasis nocional, donde el objeto es un producto del discurso y no un objeto autónomo y real. La écfrasis hesiódica del escudo de Heracles no forma parte de ninguna de las obras mayores, consta de un fragmento de 482 hexámetros y, si bien merece todo el crédito correspondiente, su capacidad descriptiva palidece frente a la realizada por Homero.

Tras la muerte de Patroclo, Héctor tomó la armadura que originalmente pertenecía a Aquiles; es precisamente dentro del tópico del expolio que la fabricación de la nueva armadura y escudo cobra su real significado en el contexto de la obra. Por pedido de la diosa Thetis, Hefesto, el dios de la forja y metalurgia, fabrica las grebas, el yelmo y la coraza que Aquiles usará por el resto del poema. Sin embargo, el centro de la écfrasis lo ocupa el escudo, al cual se le dedica la mayor cantidad de versos. A partir de bronce, estaño, oro y plata, Hefesto crea un escudo grande y compacto (Il. 18.478).³

La écfrasis, en lugar de describir el producto terminado, narra la fabricación del mismo, lo que permite que las imágenes sean más dinámicas y tengan la apariencia de reales. Por momentos, resulta imposible saber si la potencia del pasaje se debe a la grandeza del escudo en tanto objeto, a lo que en este se representa

o a la habilidad poética de Homero; en esta línea es que Alfonso Flórez Flórez sugiere un paralelismo entre Homero en tanto orfebre de la palabra y Hefesto como artesano divino (2011: 28).



The Shield of Achilles, reconstrucción por Kathleen Vail

La estructura del escudo imita a la construcción poética en la tan característica estructura en anillo: la narración comienza como termina, con la evocación de elementos naturales; en el interior de estos se ubican elementos pertenecientes al mundo de los mortales, escenas urbanas, geórgicas y bucólicas. El escudo se nos presenta como un objeto imposible de reconstruir con toda certeza; sin embargo, se tiene certeza de que todas las empresas humanas están enmarcadas entre el centro, donde Hefesto:

Hizo figurar en él la tierra, el cielo y el mar,
el infatigable sol y la luna llena,
así como todos los astros que coronan el firmamento:
las Pléyades, las Híades y el poderío de Orión,
y la Osa, que también denominan con el nombre de Carro,
que gira allí mismo y acecha a Orión,
y que es la única que no participa de los baños en el
Océano. (Il. 18.483-489)

Siendo el límite exterior Océano. Por otra parte, el marco no debe entenderse aislado de lo que contiene sino que los elementos naturales tienen que interpretarse en relación a la actividad humana, como elementos cósmicos (en tanto establecen y significan orden). El sol señala el pasar de los días y la luna el de los meses; las Pléyades y las Híades cuentan acerca del paso de las estaciones; y la Osa, con su presencia permanente en el cielo, era fiel compañera y guía del navegante.

La presencia de la polis ⁴ puede ser dividida en tres niveles: el urbano, el geórgico y el bucólico. En el primero se encuentran dos ciudades, una en paz (Il. 18.490-508) y la otra en guerra (509-540). Esta tensión agonística ha sido interpretada como analogía del enfrentamiento mayor que se da en la obra. Otra lectura es la que, siguiendo el dinamismo de la écfrasis, entiende la oposición como la representación del ciclo que lleva de la guerra a la paz y de la paz a la guerra. Esta interpretación se ve reforzada en el segundo nivel, donde se narran escenas de arado, cosecha y vendimia (541-572); esta tríada marca el curso anual de las actividades agrícolas (Flórez Flórez, 2011:30). En el nivel bucólico se presenta, entre otras cosas, a dos leones que devoran las entrañas de un buey; una vez más, la violencia se encuentra contrapuesta al espacio, por otra parte idílico, de los pastores, reforzando así una lectura del escudo como analogía de la obra.

La insondable influencia del pasaje sobre la tradición literaria occidental sólo puede ser explicada por su potencial hermenéutico. La interpretación no debe ser clausurada, decidir entre una de las lecturas es, por donde se lo mire, empobrecer la apertura de la que goza el poema homérico.

El carácter total del escudo, la capacidad poética de ordenar el caos de los mortales ligando lo celeste a lo humano tuvo grandes efectos en la poesía. Lo vívido de la écfrasis homérica fue objeto de imitación por generaciones de poetas latinos, siendo Virgilio, con su descripción del escudo de Eneas y el tahalí de Palante, uno de los mejores sucesores.

Pausanias

De menor genio literario que Homero, Pausanias es, para la mayor parte de la población, un desconocido. Se cree que nació en Asia Menor y vivió en el siglo II d.C. Su magnum opus fue la *Helládos Periégesis* o *Descripción de Grecia*. Esta obra podría ser pensada en paralelo a la literatura de viajeros, género que floreció en el s. XIX y que ha tenido una fuerte influencia en nuestro país.

En sus viajes todo lo describió: costumbres, leyendas, festividades, monumentos artísticos y religiosos. Inversamente al caso de Homero, el valor de su obra no pasa por su don poético, sino por su papel testimonial como protector del patrimonio antiguo. La Grecia del s. II de nuestra era se encontraba lejos de ser la Hélade de Sófocles y Esquilo; por otra parte, Roma ejercía con toda la fuerza de un imperio su influencia y se afirmaba en la célebre Pax romana. El lugar de poderío militar y económico ya no le correspondía a los griegos; sin embargo, su arte y su cultura eran todavía un punto de referencia ineludible para los latinos. En este marco, Pausanias es uno de los mayores testigos de una cultura

que, en gran parte, pronto desaparecería bajo la huella del tiempo.

Su *Descripción de Grecia* se divide en diez libros, en los cuales describe la región del Ática, Mégara, Corinto, la Argólide, el resto del Peloponeso, Beocia, Fócide y Lócride. Se trata pues, de la Grecia occidental.

Aunque muchas de sus descripciones parecen superficiales, otras son con el detalle necesario para poder catalogarlas de ecfásticas. Dicen algunas fuentes que Heinrich Schliemann, el comerciante germano-americano que descubriese lo que hoy se supone son las ruinas de Ilión, pudo encontrar las tumbas reales de Micenas gracias a la lectura de Pausanias.

Las écfrasis son, hasta donde se tiene conocimiento, de carácter referencial. Teniendo mayor detalle y altura literaria las dedicadas a las estatuas de Mirón, Fidias y Praxíteles y la dedicada a la obra del pintor Polignoto. Son dos obras de este las que ocuparán este breve trabajo. En el último libro de la obra y, específicamente, en la sección que corresponde a la descripción de la Fócide, Pausanias nos da uno de los mayores aportes de la écfrasis a la historia del arte:

Más allá de la Casótide hay un edificio con pinturas de Polignoto. Fue dedicado por los Cnidios, y los délficos la llaman Λέσχη,⁵ pues antiguamente se reunían aquí y conversaban de los asuntos más importantes y de historias legendarias. [...]

Entrando a este edificio toda la pintura a la derecha representa la captura de Ilión y la partida de los Helenos. En la nave de Menelao se preparan para zarpar y la nave está pintada y varones y niños mezclados entre los marineros. En medio de la nave está el piloto Frontis que tiene dos picas. Homero ⁶ representa a Néstor hablando con Telémaco de otras cosas y sobre Frontis. Diciendo que era hijo de Onétor y piloto de Menelao, de alta reputación en su oficio, y de cómo encontró su fin cuando costeaba el Sunio en el Ática. Hasta aquí Menelao navegaba con Néstor, mas entonces se quedó atrás para construir una tumba a Frontis y darle los honores habituales a los muertos (Paus. 10. 25.1-25.2; traducción propia).

Traducir el pasaje entero sería excesivo, pues como prueba de su fidelidad, esta primera pintura contiene más de cincuenta personajes con nombres, además de una cantidad incontable de personajes sin nombre. Esta atención casi religiosa con la que Pausanias localiza espacialmente a los personajes representados en el muro, sólo se ve superada por la serie de comentarios que va introduciendo en su écfrasis. El constante señalamiento de intertextos con la poesía arcaica, tanto homéricos como no, es de fundamental valor, pues, a través de las glosas de Pausanias conocemos algunos hechos y personajes pertenecientes al poema épico perdido, *Iliupersis*, de Arctino de Mileto. Pausanias se demuestra



Iliupersis de Polignoto, reconstruida por C. Robert en 1893

lector familiarizado con la poesía épica griega y con sus personajes, logrando distinguir con precisión los personajes pertenecientes al ciclo troyano de los creados por la imaginación del pintor Polignoto. Los siete siglos que separan al pintor de Pausanias no lograron menguar la brillantez de la obra: la capacidad abarcativa en la temática y la amplitud en la selección de personajes se presenta como gratamente extraña a nuestros códigos pictóricos y de sensibilidad.

El lugar central es ocupado por Neoptólemo, único personaje representado todavía ejerciendo la violencia sobre los troyanos; de acuerdo a Pausanias toda la pintura debía ser colocada sobre la tumba de Neoptólemo (Paus. 10. 26.4). Su figura divide la pintura en dos: hacia la derecha se encuentra la costa con Frontis en el barco como fue ya descrito, también ocupan un lugar prominente las mujeres troyanas que serían llevadas como botín de guerra⁷ y Helena; hacia la izquierda de Neoptólemo se encuentra el caos posterior a una guerra, Casandra se refugia como suplicante sosteniendo la imagen de Atenea pero es arrancada por Áyax Oileo, los cadáveres de la familia real de la Tróade (quienes habían sido asesinados, en gran parte, por Neoptólemo) se distribuyen por la pintura, también se representa a los hermanos Agamémnon y Menelao, a personajes anónimos cargando un burro con riquezas y, quizá siendo la más significativa, se representa a un niño pequeño abrazando un altar atemorizado.

El papel central de Neoptólemo debe ser entendido en tono laudatorio y de apreciación a su capacidad bélica. Si bien las tragedias de Eurípides parecen mostrar bajo una nueva luz a las mujeres troyanas, es claro que Pausanias entiende que la pintura de Polignoto es, no en tono reprobatorio, sino encomiástico.

La segunda pintura, que se encuentra a la izquierda, representa la *véκντα* —o viaje al Hades— de Odiseo. Nuevamente, la fuente principal se encuentra en la poesía épica: el canto XI de la *Odisea* de Homero, la llamada *Miniada* y los *Nostos*. No obstante, de acuerdo a una glosa de Pausanias, la obra pictórica se basa principalmente en el poema de la *Miniada* (Paus. 10. 28.2). Todo parece obedecer esto, menos por la existencia de Eurínomo: un *δαίμων* del Hades que come carnes de

cadáveres, dejando sólo los huesos. De piel entre azul y negra, se encuentra sentado y bajo él se extiende una piel de buitre. La poca información que se tiene proviene de comentarios de los guías de Delfos al mismo Pausanias. Al igual que en el primer caso, la magnitud de la obra y la cantidad de personajes que se encuentran representados resultan demasiados como para describirlos sin tener que reescribir completamente y palabra por palabra la écfrasis de Pausanias, donde su prosa y su minuciosidad brillan.

Hoy, a pesar de reiterados intentos por parte de los arqueólogos, las pinturas de Polignoto permanecen sin ser redescubiertas; existen, sin embargo, en una operación que podría ser entendida como inversa a la écfrasis, recreaciones a partir del texto de Pausanias. Por la preservación de los cultos locales que estaban ya en vías de extinción y por su importancia para la historia del arte, la obra *Descripción de Grecia* es un verdadero documento de valor para cualquier interesado en el mundo griego.

Garcilaso de la Vega

Junto a Boscán, introdujo el soneto y el endecasílabo en las letras hispanas y tuvo una vida tan breve como fructífera. Fue, por antonomasia, la figura del Renacimiento en lengua castellana. La influencia de Petrarca, Ariosto y Sannazaro, entre otros, no sólo le aportaría nuevas posibilidades estilísticas y métricas, sino que le serviría como nexo con la tradición latina y sus tópicos.

Es en este contexto que el toledano construye uno de los discursos efrásticos más conocidos: su *Égloga tercera*. El poema está compuesto en octavas reales, forma que él mismo había introducido en la lengua, y es, como lo indica su nombre, poesía pastoril o, siendo más específicos, bucólica. El locus amoenus no era un tópico ajeno a Garcilaso, siendo el ya nombrado Sannazaro y su Arcadia el referente más cercano; sin embargo, el espacio idílico ya había sido explorado en la antigüedad.

Contraria a la exaltación de la originalidad que luego tendría lugar, en el Renacimiento la imitación de formas y tópicos no era percibida de forma negativa; por el contrario, la capacidad de imitar las obras in-

mortales de los grandes maestros del pasado era celebrada. Es sólo de este modo que se logra comprender el constante intertexto de Garcilaso y sus contemporáneos con la tradición. Su *Égloga tercera* parte, como el género lo requiere, del diálogo pastoril. A lo largo del poema se percibe, de trasfondo, un tono elegíaco; esta tendencia de asociar al amor al mal o la enfermedad ya constituía, también, un tópico en la antigüedad.⁸ Reforzando esta relación con la antigüedad, se introduce, en el canto de los pastores, la presencia de las cuatro ninfas del Tajo:

De cuatro ninfas que del Tajo amado
salieron juntas a cantar me ofrezco:
Filódoce, Dinámene y Climene,
Nise, que en hermosura par no tiene. (de la Vega, 1986: 37)

Estas ninfas, adaptaciones ibéricas de las nereidas, serían reutilizadas por el máximo expositor del Portugal renacentista, Luís Vaz de Camões, en su magnum opus: *Os Lusíadas*, bajo el nombre de las tágides. Análogo a Hefesto en la obra homérica, el papel de las ninfas se reduce al de artífices de los tapices que nos son descriptos.

El tapiz de Filódoce, la ninfa mayor, recrea la historia donde Orfeo se lanza al Hades al rescate de su amada, Eurídice, que había muerto víctima de una serpiente. Arquetipo del poeta divino, el canto de Orfeo se ganó el favor tanto de Hades como de Perséfone, logrando así que lo dejasen marchar junto a su mujer bajo la condición de que no la mirase antes de que la luz del sol la bañase. Para su mala fortuna, el poeta dirigió la vista hacia ella antes de tiempo logrando que Eurídice se desvaneciese.

La inclusión de este mito es de gran interés por varios motivos: por una parte, la figura de Orfeo como poeta y cantante capaz de encantar incluso a los seres más viles, como lo son las sirenas,⁹ es crucial para comprender el lugar en el que se posiciona Garcilaso en relación a la tradición; por otra parte, revela el impacto que tuvo, sobre su poesía, la lectura de Virgilio. En este tapiz existe un claro referente: el epilio dedicado al pastor Aristeo que cierra *Geórgicas* virgilianas. Este constante diálogo con los grandes autores del pasado será crucial para entender el último tapiz.

El segundo tapiz narra el mito de Apolo y Dafne, donde nuevamente el sufrimiento por amor ocupa el centro. Siendo Apolo el dios de la música, pero también, junto a su hermana Artemis, el de la caza, cobra relevancia su carácter dual en la representación del toledano: por un lado, el dios persigue a Dafne y, por otro lado, es presa de Cupido. Esta tensión es análoga a la que sufre interiormente el personaje.

En este caso, el referente clásico es la narración del mito en el libro I de *Las Metamorfosis* ovidianas. No obs-

tante, es necesario también remarcar el intertexto de Garcilaso consigo mismo: la écfrasis del tapiz presenta muchas similitudes con algunos versos de su célebre *Soneto XIII*, compárense las siguientes estrofas:

Mas a la fin los brazos le crecían, y en sendos ramos
vueltos se mostraban.

Y los cabellos que vencer solían
al oro fino, en hojas se tornaban;

en torcidas raíces se extendían
los blancos pies, y en tierra se hincaban;
llora el amante, y busca el ser primero,
besando y abrazando aquel madero. (de la Vega,
1986: 40)

y

A Dafne ya los brazos le crecían,
y en luengos ramos vueltos se mostraba;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que el oro escurecían.

De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros, que aún bullendo estaban:
los blancos pies en tierra se hincaban,
y en torcidas raíces se volvían. (de la Vega, 1986: 146)

El tapiz de Climene narra la historia de Adonis y Afrodita (Venus en el poema del toledano). Al igual que en los anteriores tapices, la atención se centra en la pérdida de un amor. Menos conocida que las dos anteriores, la referencia que Garcilaso toma es la de Teócrito y su *Epitafio de Adonis*; esta es relevante, dado que la tradición considera al poeta griego el fundador de la poesía bucólica.

El tapiz de Nise es, sin lugar a dudas, el de mayor importancia. Ocupando la mayor cantidad de estrofas, la descripción topográfica se amplía y se abandona la mitología antigua cediéndole el lugar al Tajo contemporáneo a Garcilaso.

El sufrimiento colectivo de las ninfas refuerza el tono elegíaco, regalándonos un treno por la muerte violenta de una ninfa al borde del río. La juventud de esta se ve explicitada por una fórmula típica del poeta toledano: “antes de tiempo y en flor cortada” (de la Vega, 1986: 43). El lamento por la muerte de tan bella y joven ninfa ha sido interpretado por muchos críticos en clave biográfica, poniendo en el lugar de Nemoroso al poeta Garcilaso y a Isabel Freyre en el de Elisa.

Esta lectura, sin embargo, no cobra importancia si no se considera el elemento mayor: la historia de Elisa y Nemoroso no se encuentra en ningún autor griego ni latino, sino en la obra del poeta toledano; específicamente, en su *Égloga primera*.

Garcilaso utiliza la écfrasis en el poema como instrumento para inventar su propio canon de poesía bucólica y el tercer tapiz es la conclusión de su selección. La inclusión de su propia creación en el poema lo coloca a la altura de sus referentes, y a sus mitos a la altura de los mitos antiguos.

Siglo XX

Pasar de Garcilaso de la Vega al siglo XX significa la omisión de poemas como *Ode on a Grecian Urn* o *On Seeing the Elgin Marbles* de Keats, *On the Medusa of Leonardo Da Vinci in the Florentine Gallery* de Shelley o *The Tyger* de Blake. Estas obras, habiendo sido estudiadas profundamente por críticos de mayor estatura (entre ellos se encuentra el ya nombrado Leo Spitzer), sólo saldrían empobrecidas por este trabajo; sin embargo, al lector interesado, recomiendo su lectura.

El siglo XX fue un período revolucionario para el arte, y la écfrasis no fue un espacio de excepción. Además de la descripción del jarrón chino de T. S. Eliot en su *Burnt Norton* y los incontables casos en los *Cantos* de Pound, el discurso ecfrásico fue terreno fértil para la experimentación narrativa. De acuerdo a Pimentel ejemplos de “la écfrasis referencial genérica serían los ‘cuadros’ descriptivos en Proust que evocan a Monet, sin remitir a uno solo” (2003: 207). De similar modo, la aclaración teórica hecha por Clüver prueba su utilidad en este período, con las descripciones poéticas de las pinturas abstractas o no representativas ocupando un lugar importante en el arte del siglo XX.¹⁰ También la categoría añadida por Heffernan de écfrasis cinematográfica gana tracción en el siglo XX con Puig a la vanguardia, y con otros escritores que incursionan con particular acierto, como nuestro Mario Levrero.¹¹

Otra utilización que, si bien ha sido la norma desde la antigüedad, ganó popularidad en el siglo XX es la écfrasis al servicio del discurso filosófico. En esto, no existe quizá mejor ejemplo que el dado por Heidegger en su *El origen de la obra de arte*; en dicho escrito, el filósofo alemán utiliza la pintura de unos zapatos de Van Gogh para lograr diferenciar el ser-utensilio del ser en sí mismo. El paso de la mera descripción a la reflexión sobre el lugar de la verdad en el arte, del carácter fenoménico de la cosa a su carácter nouménico (para utilizar la terminología kantiana), no oscurece ni le saca brillo a la écfrasis en tanto discurso autónomo, sino que explota al máximo sus posibilidades; pues, efectivamente, explora la riqueza de la intermedialidad al derrotar, en el acto de traducción de un sistema de signos a otro, la mera apariencia.

Un caso subestimado es el que presenta el escritor de terror y ciencia ficción, H. P. Lovecraft. En su cuento de 1928, *The Call of Cthulhu*, Lovecraft ofrece una écfrasis de una estatuilla que representa al ente cósmico que

le da nombre al cuento, Cthulhu. Si bien la descripción no presenta, a primera vista, ninguna cualidad destacable en lo formal, el carácter indecible de la criatura en sí deja al lector con una descripción aproximada y dubitativa de lo que es ya una representación fallida del objeto real. Esta doble distancia entre lo real-indecible y la écfrasis genera, tras una lectura cuidada, una tensión que es muy particular a este autor.¹² Al igual que en el caso de Pausanias, esta écfrasis ha generado múltiples representaciones en forma de estatuillas; no obstante, todas son, por definición, fallidas. La utilización de expresiones errantes en las descripciones sería reutilizada por muchos autores canónicos, perdiendo Lovecraft, en el proceso, parte del crédito que merece.¹³



Estatuilla de Cthulhu incluida en *Cthulhu: The Ancient One Tribute Box*

Para el concepto de écfrasis, el siglo XX significa la proliferación en su uso y en sus modos de utilización. En el siglo XXI, el nacimiento del espacio virtual y de nuevas experiencias visuales como lo es el internet, los videojuegos y la realidad virtual, nos fuerzan a repensar la tradición ecfrásica, problematizándola pero abriendo, al mismo tiempo, un nuevo campo de posibilidades.

Bibliografía

- Clüver, Claus (2017). "A new look at an old topic: ekphrasis revisited" en *Todas as letras. Revista de língua e literatura*. V. 19, n.1. São Paulo: versión digital consultada en febrero de 2018, <http://dx.doi.org/10.5935/1980-6914/letras.v19n1p30-44>.
- de la Vega, Garcilaso (1986). "Égloga tercera" en *Antología poética*. México, D.F.: Solar Ediciones S.A.
- Flórez Flórez, Alfonso (2011). "Kosmos y Polis en el escudo de Aquiles" en *Universitas Philosophica*. N° 56, año 28. Bogotá, Colombia.
- Heffernan, James A. W. (1993). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Homero (1996). *Iliada*. Madrid: Editorial Gredos. Traductor: Emilio Crespo Güemes.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1942). *Historia de las Ideas Estéticas en España I*. Buenos Aires: Editorial Glem
- Pimentel, Luz Aurora (2003). "Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales" en *Poligrafas. Revista de Literatura Comparada IV*. Ciudad Universitaria, México: División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Spitzer, Leo (1962). "The 'Ode on a Grecian Urn', or Content vs Metagrammar" en *Essays on English and American Literature*. Princeton: Princeton University Press.
3. En la traducción de Crespo es traducido como "un alto y compacto escudo". La palabra en cuestión es μέγα, que traduzco como grande, dado que seguir la elección de Crespo significaría asumir que el escudo tenía una forma "como una torre" (ἦύτε πύργον), similar al de Áyax Telamonio, cosa que es contradicha por gran parte de la tradición iconográfica, donde se lo representa como circular.
4. La palabra debe ser entendida de modo amplio, no significando sólo ciudad sino considerando también al entorno agrícola que rodeaba lo urbano.
5. Puede ser traducido como "lugar de conversación". Cf. Liddell, George; Scott, Robert. *A Greek-English Lexicon*.
6. Cf. Hom. Od. 3.278.
7. Cf. Euripides (2000). "Las Troyanas" en *Tragedias*. Madrid: Editorial Gredos.
8. Cf. la relación entre ἀφροσύνη, νόσος y concepto de amor en Euripides (2000). "Hipólito" en *Tragedias*. Madrid: Editorial Gredos.
9. Cf. Apolodoro (1987). *Biblioteca mitológica*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
10. Por ejemplo, considerar el poema *Quadro 1 (Mondrian)* de Carlos Drummond de Andrade o el más reciente *außenrun* del poeta boliviano Eugen Gomringer.
11. No obstante, el primer caso que conozco de una ecfrafrasis cinematográfica pertenece al siglo XIX. Se trata de un texto de 1896 atribuido a Máximo Gorki (bajo el pseudónimo de I. M. Pacatus), donde este describe la proyección de los hermanos Lumière en el festival de Nizhni Nóvgorod. Desconozco si ha sido publicado, pero puede ser escuchado en el documental *Le tombeau d'Alexandre* (1992), del director Chris Marker.
12. Al respecto, hay dos libros recientes de gran valor: Houellebecq, Michel (2006). *H. P. Lovecraft: Contra el mundo, contra la vida*. Madrid: Siruela. y especialmente Harman, Graham (2012). *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. New York: Zero Books.
13. Cf. Sanchiz, Ramiro (17 de junio de 2016). "Procedimientos" en *La Diaria*. Versión digital: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2016/6/procedimientos/>

Notas

1. Los progymnasmata (del griego προγυμνάσματα, "pre-ejercicios") eran una serie de ejercicios retóricos preliminares que fueron comunes tanto en la Grecia clásica y helenística como en Roma. Sobreviven hasta el día de hoy solamente cuatro cuadernos de progymnasmata, atribuidos a: Hermógenes de Tarso, Elio Teón, Aftonio de Antioquía y Nicolás el Sofista. Los trabajos de los primeros tres han sido recogidos en varias publicaciones, véase: Teón Hermógenes. Aftonio (1991). *Ejercicios de retórica*. Madrid: Editorial Gredos.
2. El verbo φράζω puede ser traducido como "indicar, mostrar o decir", siendo quizá "mostrar" la acepción más acertada. La preposición ἐκ tiene régimen en genitivo y significa literalmente "fuera de"; sin embargo, esta puede ser utilizada tanto para señalar la salida de un lugar (traducción espacial), la duración o la distancia temporal que separa de un evento (traducción temporal) como para indicar el material de algo (traducción de origen); se puede afirmar que lo común entre todas las interpretaciones es la idea de un punto de partida que se abandona o transmuta.

Circe Maia, una poética de la mirada

Néstor Sanguinetti

Resumen

La presencia de las artes visuales ha sido una constante en la obra de Circe Maia, desde *En el tiempo* (1958), publicado hace ya sesenta años, hasta *Imagen y palabra* (2017), el libro colectivo que acaba de publicarse en Tacuarembó e integra poesía y fotografía.

En varias oportunidades, Maia se ha referido a la traducción que supone escribir un poema, a la difícil tarea que es poner la experiencia viva en palabras; por otro lado, ha definido a la poesía como una forma de pensar cercana al pensamiento por imágenes, a lo no lingüístico. Desde esa perspectiva, en este trabajo se realiza un repaso por distintos poemas de Maia que dialogan con la pintura o la fotografía. El comentario de texto se enriquece con citas de entrevistas realizadas a la poeta y los artículos que se recopilan en *La casa de polvo sumeria* (2011), libro que conjuga la reflexión filosófica y el análisis literario, sobre todo de los poetas que Maia ha traducido.

Néstor Sanguinetti

nestorsanguinetti@gmail.com

Profesor de Literatura y de Idioma Español egresado del Instituto de Profesores Artigas. Estudiante de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Investigador asociado a la Biblioteca Nacional, donde participa como colaborador honorario en distintos proyectos del Archivo Literario.

Actualmente se desempeña como profesor en Educación Secundaria y en la Universidad Católica del Uruguay.

Palabras claves: poesía – pintura – fotografía – Circe Maia

Circe Maia, a poetics of the visual

Abstract

Visual arts have been present in Circe Maia's Works, from *En el tiempo* (1958), published sixty years ago, to *Imagen y palabra* (2017), a book that integrates poetry and photography and has recently been published in Tacuarembó.

On many occasions Maia has pointed out the translation that writing a poem entails, the difficulty of putting living experience into words. Poetry has been defined as a way of thinking that resembles nonlinguistic thinking by images. From this perspective, this article survey different poems by Maia that converse with painting and photography. Interviews to the poet and articles collected in *La casa de polvo sumeria* (2011), a book that combines philosophic reflection and literary analysis mainly of poets translated by Maia contribute to the commentary on the text.

Keywords: poetry – painting – photography – Circe Maia

Y una vez y otra vez regresa la mirada
a enredarse y quedarse
aquí dentro, en medio del nervioso entrevero
de colores oscuros y formas fuertes

CIRCE MAIA, *Paisaje de Arlés*. Van Gogh

Dibujar con palabras

Desde su primer libro, publicado hace sesenta años, Circe Maia se ha propuesto contemplar y dialogar con el mundo: “La misión de este lenguaje es descubrir y no cubrir; descubrir los valores, los sentidos presentes en la existencia” (13).¹ Esta voz poética ha sido fiel y coherente a ese propósito inicial de ser respuesta al contacto con el mundo, desde su comienzo se trata de una poesía centrada en el acto de percibir y comunicar.

Ya en el primer poema de *En el tiempo* (1958), “Donde había barrancas”, la experiencia sensorial se hace presente; al igual que sucederá en el resto de su producción poética, los sentidos que prevalecen son la vista, el oído y el tacto: “Miran ojos risueños, pelo mojado. Arriba / azul y sol y azul... Mira los troncos negros / y rotos, oye el agua. // Tibia madera siento todavía en la mano / y a cada golpe sordo / que da ahora mi sangre / se vuelve a hundir el remo en verde frío y algas” (17). En este poema temprano ya se presentan varios tópicos que serán emblemáticos en su poesía: la contemplación de la naturaleza, la preocupación por el pasaje del tiempo, el recuerdo como forma de recuperar lo vivido y la plenitud de la experiencia sensorial.

Otros dos poemas de ese primer libro que se destacan por la presencia de lo sensitivo son: *Los que iban cantando* –poema que dio nombre al grupo de música popular y que en 1977 formó parte de su primer disco: “Los que iban cantando / tan de mañana / ¿iban al río? / Rato se oyó su canto / por el camino” (85) y *Los remansos*, texto que describe una mesa después de que los comensales se habían retirado: “Y es como una alegría de miradas y tactos: / color del pan, sabor del agua, blanco / blanco de arroz, de azúcar, de silenciosa harina”. Pero la contemplación de esta escena doméstica se superpone con otra imagen que aflora de la memoria: “Conozco estos remansos que forma la corriente; / una vez los mirábamos en un viejo cuadro / que un pincel cuidado recorría hace siglos”. Es la primera vez que en la obra de Maia aparece la referencia a una obra pictórica: “Un ala de retablo: se ve el fuego prendido / –nítidas llamas rojas–, las maderas pulidas / y trabajadas, firmes. / Una jarra con agua transparente y brillante. / Y de espaldas al fuego, abrigada en un manto / Santa Bárbara lee” (93). No se menciona cuál es la obra que la voz poética evoca, tampoco se menciona al pintor, pero por las pistas que nos dan los versos podemos inferir que se trata del panel derecho –“Un ala de retablo”– del

pintor flamenco Robert Campin. La pieza forma parte del *Tríptico Werl* (1438), cuya tabla central se haya desaparecida, solo se conservan las piezas laterales en el Museo del Prado.

El gusto por las artes visuales estuvo presente en la vida de la poeta desde temprana edad. Su padre, escribano de profesión, era un aficionado a la pintura. Fue un gran admirador de Goya y viajó a España con el solo propósito de conocer su obra. Julio Maia quiso transmitir esta pasión a sus dos hijas que, desde su niñez, demostraron mayor gusto por las letras: “Su pasión era el arte. No pintaba pero le hubiera gustado que sus hijas pintaran, entonces nos puso a pintar. A mí me gustaba dibujar pero a las dos, mi hermana y yo, tirábamos más para juegos con las palabras” (16), explica la poeta en la extensa entrevista que le realizó la argentina María Teresa Andruetto y que abre la antología *La pesadora de perlas* (2013), título que coincide con el de un óleo de Johannes Vermeer del que nos ocuparemos en las próximas páginas. A pesar de que la plástica no fue el camino que eligió la poeta, la pintura es una presencia importante en su casa. Dumas Oroño, amigo de su padre, la pintó con “una mirada atenta, penetrante, ya de muy joven. El retrato está colgado en un rincón iluminado de la casa, bajo la escalera flotante, y es la única imagen en la que está sola”, describe Ignacio Bajter en el trabajo que publicó en el primer número de la revista *Ajena*.

De la experiencia al verso

En su segundo libro, *Presencia diaria* (1964), Maia confirma su forma de entender y hacer poesía, ya expresada en el prólogo de *En el tiempo*, que se ha convertido en la puerta de entrada al conjunto de toda su obra. El primer verso del poema *Junto a mí* puede entenderse como la síntesis de su arte poética:

Trabajo en lo visible y en lo cercano
–y no lo creas fácil–
No quisiera ir más lejos. Todo esto
que palpo y veo
junto a mí, hora a hora
es rebelde y resiste.

Para su vivo peso
demasiado livianas se me hacen las palabras. (105)

La materia prima de la poeta es lo próximo, lo que toca y observa, lo que percibe, experiencia sensitiva que no resulta fácil de comunicar con el lenguaje, vivencias que “no suben al papel y sólo quedan / negros trazos escritos” (145).² Una vez más, el lenguaje resulta insuficiente para transmitir sonidos, visiones, texturas con todo el peso que tienen en la realidad.

En varias ocasiones, Maia se ha referido a la *traducción* que supone escribir un poema, a la difícil tarea que es poner en palabras la experiencia viva. Como toda obra de traducción está “atada” al lenguaje, es la lengua la que hace al mundo y, también, a la forma de percibirlo, a la mirada que sobre él construimos. En distintas entrevistas o artículos de carácter ensayístico, ha expresado que entiende a la poesía como una forma de pensamiento, “tan antigua y tan primitiva que está más cerca del pensamiento no lingüístico” (2013: 12), en la misma entrevista con Andruetto, la poeta profundiza en esta idea:

Hablo siempre de dos traducciones, la primera es cuando pasa algo no lingüístico, una experiencia tuya, una experiencia común, la de los niños antes de saber el lenguaje, por ejemplo. Hay mucha experiencia por imágenes que no es lingüística, y entonces esa primera experiencia pasa al lenguaje. Esa sería la primera traducción: que va de lo no lingüístico a lo lingüístico, a la palabra. Y después de eso una nueva. O sea que nuestra traducción es la segunda. La emoción misma es absolutamente intraducible. (38)

Esta forma de pensamiento no con palabras sino con imágenes parece estar en tensión entre lo no lingüístico –el acto primario de percibir– y el lenguaje posterior a esa experiencia, es decir el pensamiento que ya pasó por el tamiz de la lengua. “Muchas veces el pensamiento / envidia a la mirada. / A la mirada sin pensamiento / a la pura mirada”, dicen los primeros versos del poema “Doble imagen”, del libro *De lo visible* (1998). La misma idea aparece en el libro *Imagen y palabra* (2017), donde la poesía de Maia dialoga con fotografías de Ciro Ferreira:

Todo a través de redes:
la mujer, la arena, el mar lejano.

El pensamiento mismo
se siente entre invisibles redes atrapado.



© foto: Ciro Ferreira

“Desde las imágenes a las palabras”, es el título de la última sección de *La casa de polvo sumeria* (2011), libro que recopila artículos dispersos, publicados desde la década del ochenta en distintos medios de prensa de Buenos Aires y Montevideo. En estos trabajos, que conjugan reflexión filosófica y análisis literario, sobre todo de los escritores que la poeta ha traducido –por ejemplo Robin Fulton–,³ hay varias referencias al propio oficio de escribir:

De las distintas tareas que puede emprender un poeta una de las más difíciles es aparentemente la más fácil: traducir en palabras la mirada, cambiar la percepción en poesía. Las dificultades de ese propósito son en realidad inmensas. Se trata, nada menos que hacer contacto entre el que mira y lo mirado y entre el lenguaje y aquello a lo que se refiere. (90)

Tanto la mirada como el lenguaje están a mitad de camino entre el mundo y quien lo percibe: sujeto – lenguaje – objeto / el mirar – la mirada – lo mirado. El lenguaje hace a la mirada, construye al mundo, “veríamos” otro mundo si habláramos otra lengua. Pero así como el lenguaje no puede decirlo todo, tampoco la mirada puede aprehenderlo todo, algo siempre se nos escapa en una angustiante sensación de pérdida: “¿Qué nos rodea realmente? Nuestra distraída mirada deja mucho en sombras. Y también nos queda la sospecha de que nuestro lenguaje deja mucho que desear en cuanto a exactitud” (2011: 110). La misma idea había aparecido casi cincuenta años antes en el primer poema de *Presencia diaria*: “Es así: contemplamos / retazos, trozos sueltos”(101).

A pesar de esa capacidad limitada de la mirada –la eterna condena a contemplar parcialmente, a ver solo perfiles y perspectivas– en esta poética es un puente, la mirada va al encuentro con el otro y con el mundo. “Creo que el gesto primario de la vida es un abrirse al exterior, comunicarse con algo que no es ella misma y asimilarlo. También ocurre con el gesto elemental de la mirada: hay un irse hacia afuera, hacia el mundo”, le decía la poeta a Osvaldo Aguirre en la entrevista “El poeta es siempre un traductor”. A pesar de saber que “aun cerrando los ojos, todo existe”,⁴ ese gesto de ir hacia afuera que está implícito en el mirar, también construye al mundo. El mundo *es* en tanto se contempla, se re-presenta ante nuestros ojos, el hecho mismo de mirar es un acto creativo.

[...]
Hoja a quien la mirada
te separa del resto y te hace única
(O te descubre única... ¿lo eras?)
¿Eras, antes de verte, tú y más nadie?
[...]

la doble luz del sol y de los ojos
que te miran, te envuelven
te recortan, te alzan...
La puerta al ser se abre.
Eres.⁵

Los poemas que abren y cierran *De lo visible* (1998) están referidos al acto de contemplar. El primero de este libro, el citado poema “Lo uno”, se refiere al deslumbramiento que supone la observación de un campanario, pero como dice Plotino: “Lo uno no es mirable” (323), el paso de los rayos de sol por lo alto de la iglesia es breve, y al poco tiempo los objetos son visibles otra vez, de aquella “espada luminosa / que hiere la retina” quedan “otra vez las baldosas azules” de la alta torre. En esta poética, el milagro, la presencia de lo sublime será la del encuentro con lo próximo y cotidiano, algo que está al alcance de la mirada de todos, solo hay que tener la voluntad de *ver*. El último poema de este libro está referido a la contemplación de una imagen nítida que también desaparecerá, pero “Las ramas estarán, sin embargo, presentes / como mirada intensa / detrás de las palabras” (364).⁶ Quien contempló esa imagen podrá hacerla visible otra vez en su memoria, podrá perdurar en el recuerdo y por tanto en el discurso.



© foto: Gabriel Read

El tema de la memoria —y su contrapartida, el olvido— siempre ha estado presente en la poesía de Maia. Los sentidos no son buenos vigilantes de lo vivido, sin embargo basta solo una imagen para evocar una experiencia pasada. Uno de los textos que componen *Destrucciones*, su libro en prosa poética, lleva el título “Imágenes” y está inspirado en una fotografía en blanco y negro tomada junto a su padre en un viaje que realizaron a Chile.⁷ No quedó ningún recuerdo del lago, ni de las palabras dichas en ese momento, solo “una sensación de aire de mucha altura, de fría transparencia permanece intacta. No corresponde a ningún sentido especial. Ellos fueron malos guardianes y perdieron todo, pero ese mínimo esqueleto de recuerdo asoma —único resto de imagen— todavía vivo” (272).

La imagen como disparadora de fantasías, como maquinaria evocadora de recuerdos y sensaciones es algo inmanente a las artes visuales, y su presencia ha sido una constante en su obra: las imágenes visuales como motivo de un poema o el acto mismo de la contemplación como tema de su poesía. Varios poemas o secciones de libros llevan el título *imagen* o *imágenes*.⁸

La experiencia del mirar es analizada, en extenso, por Carlos Machado en su tesis de maestría presentada en la Universidad de Santa Catalina, Brasil. Siguiendo los razonamientos del fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty, Machado hace un rastreo de lo que supone el acto de mirar en la poesía de Maia, en el entendido de que, como plantea el filósofo francés, la percepción conlleva una dimensión activa e implica una apertura al mundo:

Espacio de apertura que, según explicó Maia en varias oportunidades, tiene la *experiencia del mirar* como dimensión privilegiada, por medio de la cual el sujeto expresa sus encuentros (y desencuentros) con el mundo. Experiencia que hará al sujeto descubrir al mundo y a los otros, al mismo tiempo que en ella se descubre, desarrollando así un conjunto de relaciones perceptivas, estéticas y éticas que lo caracterizarán.⁹

Según Machado, desde *El puente* (1970), en la poética de Maia hay un cambio en la forma de mirar y esto supone otra forma de estar en el mundo. Este proceso se acentúa en su siguiente libro —*Cambios, permanencias* (1978) — publicado ya en tiempos de la dictadura. El último poema de *El puente*, libro que anunciaba los años duros que se aproximaban, se titula “He visto” haciendo alusión a los “Policías. Soldados. / Camiones y camiones. O a caballo. / O a pie. Juntos, armados” (156).

A pesar de que lo que se observe sea anti-poético, la mirada del poeta es el primer motor para que haya poesía, debe haber *poiesis* en su mirada, de lo contrario no habrá poema: “¿Dónde está entonces, el autor? Está en primer lugar en la mirada, que aísla un gesto entre otros. Una experiencia entre otras, la “desenreda” de lo que no interesa, la conecta con otras que sí interesan, por medio de paralelismos, de oposiciones” (2011: 88). En el umbral de la poesía, está la mirada.

Ut pictura poesis

La poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda.
Simónides de Ceos

En la entrevista que en Tacuarembó le hizo Olivera Prieto con motivo del premio Bartolomé Hidalgo por su libro *Dualidades*, además de referirse a la poesía como forma de pensamiento, Maia decía “hay otras formas, hay un pensamiento musical, hay un pensamiento plás-

tico, y por eso a mí me interesa muchísimo el dibujo, porque me doy cuenta que el que está dibujando está también, como el que está escribiendo, inconscientemente se le va el lápiz... ¿no es así?”.

La primera vez que en esta poética se le da un peso sustancial a lo visual, en tanto fuente de inspiración, es en *Cambios, permanencias*, donde una sección entera lleva el título “Imágenes”. Entre los veinte poemas que componen este apartado se encuentra la famosa serie dedicada a Vermeer; el poema, sin título, que abre esta sección está referido a la foto de una niña, sentada al lado del vidrio de una ventana donde se refleja su rostro. Hace pocos meses se editó en Tacuarembó el libro *Imagen y palabra* (2017) donde las fotografías de Ciro Ferreira, sobrino de Maia, y de Pablo Benavides dialogan con los textos de Circe Maia y Washington Benavides. En todos los casos en los que escribe la poeta, se trata de textos inéditos, con una excepción: *Una foto de Nira*, el primer poema de *Imágenes* que ahora aparece titulado. En este libro se hace pública, fuera del ámbito íntimo de la familia Ferreira-Maia, la foto que había inspirado aquel texto de *Cambios, permanencias*.

Una niña sentada y su reflejo
en el vidrio a su lado.
El follaje
detrás en la pared: luces y sombras.

Falsa quietud la imagen
falsa calma.

El rostro tenso, la mirada aguda
avanzan, penetrantes.

La mirada recibe-rechaza al mismo tiempo
la luz del sol, como si el pensamiento
opusiera otra luz, de oscura fuente.

Sale con limpia fuerza.
Es un sonido
que está, sin ser oído.
Movimiento
no visible, existente
por detrás de la imagen. (175)

Así como el acto de mirar puede ser creativo, también lo es el de fotografiar, que supone el registro objetivo de la realidad y al mismo tiempo es creación artística original. Al igual que la pintura, la fotografía depende del manejo de la luz, del trabajo que el fotógrafo realice sobre el binomio luz-sombra.



© foto: Ciro Ferreira

En varias ocasiones aparece en la obra de Maia la idea de lo doble, las dualidades, de hecho su libro de poesía más reciente lleva ese título. En este caso, en el poema se hace referencia a la duplicación de la cara de la niña, a su reflejo en la ventana. Pero también hay una dualidad, o una oposición, en la falsa quietud de la imagen. Si bien toda fotografía supone una imagen quieta, toda fotografía contiene un relato mudo en su quietud, gestos capturados en el final de un movimiento, dinamismo subyacente que, en este caso aporta la protagonista. La mirada de la niña, en un doble movimiento, “recibe-rechaza” la luz del sol, sale al mundo, se lanza hacia el exterior sin revelar lo que está pensando o sintiendo en ese momento, irradia y opone “otra luz, de oscura fuente”. Sus ojos reflejan esa luz que ilumina su alrededor, la foto no muestra lo que estaba viendo Nira y sin embargo, está ahí: “sonido / que está, sin ser oído”, movimiento invisible pero existente, “por detrás de la imagen”. Se manifiesta así otro tema recurrente en su obra, la aparente permanencia de las cosas que en realidad contienen en sí mismas un cambio. La falsa calma de la imagen es, en realidad, movimiento. En la entrevista que le hizo María Teresa Andrueto, Maia ya había revelado la identidad de la niña:

De esa foto [se ve a una de sus hijas, cuando era adolescente] tengo un poema. Miren el vidrio, ¿vieron qué original es la foto? De casualidad quedó así. Mi hija Nira estaba sentada y vino Ciro, el primo, vino con su cámara, estaba enamorado de sacar fotos, y dijo: “Quedate ahí en ese rincón porque va a salir el reflejo de tu cara en el vidrio”. Y yo recuerdo que en un cuadro de Vermeer está el reflejo de la persona. (32)

La serie de poemas que componen el conjunto inspirado en la obra del pintor neerlandés fue elogiada por Benedetti: “[en] la espléndida serie dedicada al pintor Vermeer, cada cuadro es enfocado también como un instante, como un momento del remoto pasado visto con ojos de presente” (437). Cinco cuadros del pintor barroco, considerado un maestro en el manejo de la luz, inspiran seis poemas que se reúnen bajo el título *Vermeer*, todos están numerados y solo el primero no lleva subtítulo. No en vano, en todos estos poemas aparece la palabra *luz*: “Pero la luz sí está: / luz espesa de tiempo / madura de tres siglos / brillando / intacta”.¹⁰ El primer texto de la sección está inspirado en el óleo *La lechera*, el segundo en *Una dama que escribe una carta y su sirvienta*, y lleva el subtítulo “Un mundo abierto”. “De música inaudible” tiene como punto de partida a *La lección de música*. Cierran el conjunto *La joven dormida*, que da origen a dos poemas, y *La pesadora de perlas*; en ambos casos los subtítulos de los poemas coinciden con los de los cuadros. En estas pinturas Vermeer plasma lo sencillo, lo cotidiano, la vida hogareña, igual que hace Maia en su poesía. Este punto de contacto fuerte entre ambas manifestaciones artísticas puede ser una clave para su análisis y lectura interdisciplinar.

La composición que abre la serie destaca la ausencia de prioridades y subordinaciones: “Todo a un mismo nivel de vida intensa”. La luz cae sobre toda la escena sin jerarquías: “luz resbalando en leche, / en manzana, / en mejilla”. A su vez, la disposición gráfica de los versos obliga a recorrer la hoja con la mirada, el lector debe realizar con sus ojos el mismo movimiento que hace sobre el lienzo para ver: “mejilla / flecos / loza / madera” (183).

El quinto texto de esta serie, titulado “De música inaudible” está referido a la pintura *La lección de música*, se caracteriza por la presencia de lo táctil, varias texturas del óleo se hacen presentes en el poema: mármol, seda, terciopelo. En ese sentido, se reconocen varias sinestias que conjugan lo visual con lo auditivo, en la sala de música el “sonido alumbra”, la luz produce sonidos: “el color crea música”. En un ejemplo de écfrasis, la voz poética comienza describiendo la pintura: la alumna, la sala, el profesor, para rematar con el verso “La jarra es un acorde blanco”. La mirada tiene la posibilidad de convertir lo visto en sonidos. Este objeto que se destaca por su protagonismo en el margen derecho del cuadro, en oposición a la ventana por donde entra la luz, es un acorde más de la sinfonía de colores que como música inaudible, pero visual y clara, nos ofrece el pincel de Vermeer.

La estrofa central del poema alude al contexto: “Alrededor-afuera-lejos otro sonido alumbra / –agria luz destemplada– / Holanda del seiscientos. / Afuera sangra Europa, tiempo en sombra”. El contraste exterior/ interior queda de manifiesto en los juegos de luces y

sombras: la “agria luz destemplada” –la Guerra de los Treinta Años– se contrapone a la “trama clarísima” de la sala; como si fuera un recordatorio para esos tiempos hostiles, en la tapa del instrumento puede leerse la inscripción: *La música es compañera de la alegría y medicina para los dolores*. Sobre el clave, un espejo refleja el rostro de la alumna: “el espacio doblándose / imágenes de imágenes / luz filtrada y / silencio” (189).

En todos esos cuadros es esencial el tono de la luz. La luz dibuja, es difícil de explicar. Podría pensar también que es todo lo que ese asocia a la luz, la luz activa, una luz que va sola, abriéndose paso, de una forma dinámica: la luz entra en los rincones, va tomándolo todo. No es sólo la luz solar, ahora estoy pensando no en los pintores sino en la poesía (2013: 27).

En el mismo hilo de pensamiento la poeta pasa de la pintura a la literatura, se podría entender, entonces, que esa luz que “entra en los rincones” es la poesía. No entendida como lírica sino como algo que va más allá de los géneros y que abarca a la creación en general. En más de una oportunidad Maia se ha referido a la poesía como una “temperatura del lenguaje”.¹¹

El último poema de la serie: *La pesadora de perlas*, da título a la antología que en 2013 se publicó en Córdoba junto a la entrevista de Andruetto. Allí la escritora argentina le pide a Maia que se refiera a esa obra donde una mujer sostiene una balanza en perfecta nivelación: “En el matrimonio el equilibrio siempre es muy necesario, y a veces la cosa se desequilibra y hay que volver a equilibrar. Entonces puse la reproducción de *La pesadora de perlas* donde normalmente está un crucifijo, arriba de la cama. El poema nació de ahí. (21).



La pesadora de perlas, Johannes Vermeer

El texto termina con la invitación al lector a contemplar la obra –“Mírala”– y acto seguido el yo lírico

duda sobre la posibilidad de desnivelar la balanza que fue captada en el instante mismo de su equilibrio. La intervención del espectador podría producir movimiento sobre estas imágenes fijas. En el poema “Klee” de la misma sección de *Cambios, permanencias* aparece esta idea de movilidad que es capaz de producir la contemplación de una obra pictórica. Frente a los cuadritos de colores, “fichas inmóviles / El movimiento está en los ojos / que saltan de uno a otro” (191). Es la mirada del espectador la que le da dinamismo a la imagen fija, quien contemple repetirá con su mirada los movimientos que subyacen en el lienzo, las pinceladas con las que el pintor escribió la poesía muda, pero poesía al fin, que es el cuadro.

Escritura de la luz: fotografía

Dualidades (2014), el libro de poesía más reciente de Maia se abre con un verdadero álbum de fotos. La organización binaria del poemario responde a dos de los sentidos que prevalecen en su obra: la visión y la audición.¹² La primera sección del libro titulada *Imágenes* lleva un epígrafe del poema “Vermeer, I”: “Imágenes de imágenes / luz filtrada y silencio”. Al comienzo de la segunda parte, *Voces*, también leemos versos suyos –como ella misma confesó con ironía: “me cito a mí misma”¹³; en este caso corresponden al final del poema “Palabras”, de *Presencia diaria*: “Es tiempo, es tiempo ahora / de voces entre voces apoyadas”. Se trata de un libro lleno de referencia a versos, imágenes y voces propias y ajenas, que se integran a una obra trazada con coherencia y voluntad de diálogo a lo largo de seis décadas. La dualidad esencial del libro, y tal vez la de su obra entera, es la del diálogo entre el yo y el tú.¹⁴ Al igual que su primer libro, este poemario se abre con un epígrafe de Antonio Machado: “Da doble luz a tu verso, / para leído de frente / y al sesgo”. En todo el volumen está presente la idea de los contrastes, y más que las dualidades (lo doble, lo dual, lo binario) se trata de poemas referidos a las multiplicidades, las múltiples lecturas que se alejan explícitamente de cualquier maniqueísmo u oposición rígida, una intención de estilo que subyace en toda la poesía de Maia.

A fines del año pasado, en un hecho bastante inusual para la poesía uruguaya, Rebeca Linke Editoras reeditó este poemario luego de haberse agotado su primera edición. Esta nueva entrega de *Dualidades* incluye un estudio final de Gloria Salbarrey donde se analiza el libro a la luz de la obra previa de la poeta:

El libro lleva el sello y el estímulo de la madurez, al tiempo que alcanza la concepción de otro universo muy nuevo, como si diera un paso adelante definitivo y abierto para ingresar en otras etapas. La polifonía es la característica privilegiada para desplegar distintos

pasadizos, planos, redes, para irradiar resonancias sin establecer recorridos obligatorios. (103)

“Queríamos hacer un álbum con fotografías / que mostrara contrastes, dualidades”, dicen los dos primeros versos del libro, y es lo que hace la poeta en toda la primera sección, construye un álbum con fotos, imágenes y pinturas. Al comienzo, se le da protagonismo a la fotografía, luego a la pintura; al igual que en libros anteriores las artes plásticas están presentes con referencias a obras de Remedios Varo, Cézanne, Rembrandt, Klee, pero también de pintores nacionales como: Cúneo, Marnels Ferreira, Miguel Ángel Olivera Prieto. Cierran esta sección dos poemas inspirados en dibujos de Lucía y Pilar, nietas de Maia. En su estudio “En busca de pequeños paraísos imperfectos” Salbarrey, sin desatender al conjunto de la obra de Maia, profundiza en el análisis de estos poemas, ampliando y haciéndose eco del juego polifónico que el poemario, de por sí, propone.

Como ya se ha manifestado, las alusiones a la fotografía han sido una constante en su obra. En 2006 la poeta participó de un proyecto que llevó adelante la Facultad de Arquitectura en coordinación con la Biblioteca Nacional: cuarenta escritores, entre narradores y poetas, fueron convocados para escribir un texto teniendo como único disparador una fotografía tomada por un integrante del grupo de viaje de Arquitectura de la generación 99. Sin datos del autor de la foto, ni del título que este le había puesto o del lugar donde había sido tomada, los convocados escribieron un texto para esta antología híbrida, que reunió imagen y palabra.

Wonderwall (España, 2004), de Verónica Rodríguez, cierra la selección de veintidós fotografías que da inicio al libro. Esta imagen fue el disparador que tuvieron Circe Maia y Tomás de Mattos para escribir: *Fotografía* y *La persistencia de la vida*, respectivamente. En la foto, tomada en un plano contrapicado, sobre un cielo gris se recorta una pared del mismo color formada por estructuras metálicas regulares en zig-zag. En el centro de la imagen, por una ventana abierta, que obliga a las estructuras a formar un ángulo recto con el resto de la pared, se asoma una planta con una flor roja.

Fotografía

Presencias invisibles:

Uno–

El que creó simétricas

formas, las plegadas

superficies metálicas oscuras.

Dos–

La invisible mano

que puso allí la flor

en el centro, en el borde
de la abierta ventana.
(Fondo negro, vacío)

Tres—
—¿Y la que más se oculta?
—El que miró hacia arriba
(ojo detrás del lente)
y la trajo a tus ojos.

Cuatro—
El más, más invisible:
El que ahora sostiene esa imagen
con la mirada. (151)



Wonderwall
© foto: Verónica Rodríguez

El texto de Tomás de Mattos es el último del volumen, se trata de un texto narrativo que realiza el camino inverso al de Maia: parte del espectador y termina imaginando a la persona que colocó allí la flor. El poema, en cambio, en una enumeración de presencias (in)visibles, recorre en orden el camino que *produjo* la foto: desde el que creó la pared hasta el espectador que ahora, con su mirada, sostiene la imagen. “El lenguaje es comunicación de una mirada a otra” (2013: 63), había dicho Maia en la entrevista a Andruetto.

En esa sucesión de eslabones de esta cadena comunicativa, el poema se saltea a sí mismo, se invisibiliza. El texto no se toma como tema, no hay autorreferencialidad, porque nombrar al poema es también nombrar al poeta que, aunque invisible, está por *detrás* escribiéndolo. Es voluntad de esta poética invisibilizar a la voz que la enuncia: casi no hay pronombres en primera persona, y cuando los hay corresponden al plural. En la entrevista que le realizó Débora Quiring, Maia se refirió a esa intención de desdibujamiento del yo: “Si hablo de ese limón también hablo de mí, pero lo hago sin querer, yo querría que sea sólo el limón, y no de Circe contemplándolo” (2015: 12).

La (im)posibilidad de ver

La poesía de Maia situada en el margen mismo de dos discursos —poesía y filosofía—, los aproxima y los hace interactuar constantemente. En el célebre poema “Múltiples paseos a un lugar desconocido”, incluido en *Dos voces* (1981), se alude a la fenomenología y a la imposibilidad de contemplar las cosas en su totalidad, a la eventualidad de percibir solo los perfiles de los objetos:

[...]
Hasta que un día asalta el insano deseo
de mirar la laguna para
verla
y dibujar con la mirada árboles
pero uno a uno, en sus ramas, sus hojas
troncos descascarados, cortezas colgantes.
Que sin mirarlos pueda verse todo exactísimo
tronco por tronco, gajo por gajo.
Y recordar matices a diferentes horas
del día y de la noche, e imaginar distintas
caminatas posibles entre diversos árboles.
Y aún así, aún así, sientes que la laguna escapa
invisible, invisible, desnuda de miradas
envuelta en sus altos árboles guardianes. (244)



“Ahí están esos árboles / doblados, invertidos /
en el reflejo de la laguna”
© foto: Néstor Sanguinetti

En esta poética donde el mundo resulta escurridizo y se contempla en fragmentos, donde la mirada poética dibuja evocaciones y se tensan la memoria y el olvido, allí donde la *poiesis* anida con sensibilidad de niño, parece resonar la pregunta: “Veo, veo ¿tú qué ves?”.

Bibliografía

- Aguirre, Osvaldo (1994) “El poeta es siempre un traductor”, en *El País Cultural*, n.º 243. Montevideo, 1 de julio.
- Andruetto, María Teresa (2013) “Un poco más de tiempo. Conversaciones”, en Circe Maia. La pesadora de perlas. Córdoba: Viento de fondo.
- AA. VV. (2006) *La mirada escrita. Cuentos y poesías desde las imágenes de un viaje*. Montevideo: Universidad de la República & Biblioteca Nacional.
- Bajter, Ignacio (2014) *La poeta del agua*, en Ajena, año I, n.º 1. Montevideo, 21 de marzo.
- Benedetti, Mario (1996) “Circe Maia o la limpia mirada del desamparo” en *El ejercicio del criterio*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Ferreira, Ciro; Benavides, Pablo; Maia, Circe; Benavides, Washington (2017) *Imagen y palabra*. Tacuarembó: Intendencia de Tacuarembó & Comisión de fomento del hospital de Tacuarembó.
- Gandolfo, Elvio (2008) *El tiempo y el tacto*, en *El País Cultural*, año xix, n.º 951, Montevideo, 25 de enero.
- González, María del Carmen (2014) *Circe Maia: poética del diálogo*. Revista [Sic], año iv, n.º 9, pp. 13-18.
- Lagos, José Gabriel (2010) *Voz en el tiempo*, en *La Diaria*. Montevideo, 22 de octubre.
- Machado, Carlos (inédito) *A experiencia do olhar na poética de Circe Maia: reflexos merleau-pontyanos. Tese de mestrado em literatura*. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.
- Maia, Circe (2015) *Obra poética*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras.
- Maia, Circe (2017) *Dualidades*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras.
- Maia, Circe (2011) *La casa de polvo sumeria*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras.
- Olivera Prieto, Miguel Ángel (2015) *La poesía no es lenguaje ni es lucha con las palabras*, entrevista disponible en línea.
- Quiring, Débora (2015) *A veces existimos todavía*, en *La Diaria*. Montevideo, 28 de octubre.
- Salbarrey, Gloria (2017) “En busca de pequeños paraísos imperfectos”, en Circe Maia. *Dualidades*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras.

Notas

- 1 Las citas de texto de *Obra poética* corresponden a su última edición (Rebeca Linke Editoras, 2015).
- 2 Últimos dos versos del poema “Deseo” de *El puente* (1970).
- 3 En 2013 Rebeca Linke Editoras publicó *Poems*, de Robin Fulton, una edición bilingüe con traducción y prólogo de Circe Maia.
- 4 Verso del poema «Poemas de Caraguatá, IV», de *Dos voces* (1981).
- 5 Fragmentos del poema «Hoja», de *Cambios, permanencias* (1978)
- 6 Versos finales de «La mirada detrás de las palabras», de *De lo visible* (1998).
- 7 “Un recuerdo que se empieza a borrar en tu cabeza, que no está tan nítido, es una destrucción; la rutina, que destruye la novedad, tantas cosas. Encontré una fotografía de mi padre, sentado conmigo, y todo el paisaje lo veía en la foto, pero mi recuerdo era muy pobre. Tenía 16 años, estábamos en Chile, nos sentamos y ¿qué quedó de ese momento? Apenas una sensación de gran altura”, en entrevista con Osvaldo Aguirre.
- 8 Una sección en *Cambios, permanencias* (1978) y otra en *Dualidades* (2017) llevan el título “Imágenes”; el texto en prosa poética de *Destrucciones* (1986) referido a la fotografía junto a su padre lleva el mismo título. Completan la lista “Doble imagen”, del libro *De lo visible* (1998) e “Imagen” de *Breve sol* (2001).
- 9 Agradezco al Prof. Silvio Alfonso por la traducción de varios fragmentos de esta tesis escrita en portugués.
- 10 Versos finales del poema “Vermeer, II (Un mundo abierto)”, de *Cambios, permanencias* (1978).
- 11 “Me parece que la poesía es una forma del pensamiento que atraviesa todos los géneros. Estás leyendo una novela y en cierto momento sentís el ritmo especial de la novela, la novela adquiere otra intensidad y el lenguaje se vuelve otra cosa, aunque no se transforme en verso. Y lo ves en el teatro, en cualquier cosa. También creo que esa intensidad aun en un texto poético no es permanente, baja y sube esa temperatura”, en entrevista con José Gabriel Lagos.
- 12 “Sobre el lenguaje te voy a decir algo... mirá que lo leí, no soy yo, pero lo consideran como una especie de fiebre del lenguaje, y está lindo eso de que la poesía no sea algo concreto, sino un acontecimiento que le ocurre a las palabras. Vos estás leyendo y te das cuenta que se vuelven poesía. No precisa estar escrita en forma de verso para sentir que el hálito poético atraviesa la memoria, los recuerdos, la percepción... ¿No te parece también?”, en entrevista con Miguel Ángel Olivera Prieto.
- 13 En la lectura que hace Elvio Gandolfo, con motivo de la primera edición de *Obra poética* en 2007, le da relevancia al tacto, un sentido que si bien está presente en la obra de Maia, no había sido objeto de análisis, eclipsado tal vez por el gran tema del tiempo o la relación poesía-filosofía.
- 14 Salbarrey, Gloria. *En busca de pequeños paraísos imperfectos*, p. 105.
- 15 María del Carmen González estudia este tema en su artículo “Circe Maia: poética del diálogo”. Por su parte, en la entrevista con Pablo Silva Olazábal en *La máquina de pensar* la poeta comenta esta idea. El audio está disponible en: http://comunicacion2000.com/rnu-audio/uruguay/1501/máquina_150129_circe%20maia.mp3

Interacciones entre imagen y texto en escena y en papel

Micaela van Muylem

Micaela van Muylem

(Córdoba, 1979). Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. micaelavm@gmail.com

Estudió Letras Modernas y Bellas Artes en Córdoba, y se doctoró en Letras por la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Profesora titular de las cátedras del área de Literatura de Habla Alemana y de Traducción Literaria (Alemania) en la Facultad de Lenguas (UNC) y profesora de los cursos de idioma holandés en la misma facultad.

Desde 2016, dirige el proyecto de investigación sobre literatura de habla alemana y neerlandesa y su traducción. Desde 2018 el eje de trabajo es la relación entre texto e imagen. Ha publicado numerosos artículos en revistas nacionales y extranjeras, libros y capítulos de libros y participa regularmente de encuentros científicos.

Traductora literaria. Traduce prosa, teatro y poesía del alemán y neerlandés al castellano. En 2014 obtuvo el primer premio y en 2015 una Mención en la categoría traducción de los Premios Teatro del Mundo (Universidad de Buenos Aires). Ha obtenido numerosas becas de estancia de investigación y para la traducción de obras literarias en Amberes, Ámsterdam y Berlín.

Editora de *Portaculturas y suono mobile* e integrante del equipo editorial de Papeles Teatrales.

Resumen

Jan Lauwers (Amberes, Bélgica, 1957) es dramaturgo, director teatral y artista plástico. Tanto en sus puestas en escena, como en su escritura dramática y en sus instalaciones, conjuga diferentes lenguajes “nacionales” y diferentes disciplinas artísticas (danza, canto, pero también pintura, instalaciones, videoarte) en un intento por “descentrar la mirada”, “desenfocar”. Al alterar la lógica del discurso y las normalizaciones intenta reflexionar en el convivio teatral acerca de la necesaria parcialidad de la percepción de la realidad del sujeto y de las dificultades de comunicación en sociedad, en un mundo globalizador dominado por los medios masivos y las redes sociales. Lauwers intenta generar en su teatro una conmoción a través de la interrupción de los discursos, con lo cual aspira a lograr una verdadera comunicación a través de la materialidad de los cuerpos, la gran diversidad de objetos y elementos de la tradición pictórica que en su obra son resignificados en una yuxtaposición paratáctica en que se anula toda jerarquía. El autor y director nos invita a recorrer sus textos y puestas como un paisaje, para cuestionar todo orden (cronológico, jerárquico, temporal) normalizado por la tradición, en un intento por liberarnos de ataduras de la mirada y la comunicación.

Palabras clave: teatro-plástica-comunicación-mirada-descentramiento

Interactions between image and text on stage and on paper

Abstract

Jan Lauwers (Antwerp, Belgium, 1957) is a playwright, theater director and artist. In plays, in his dramatic writing and his installations Lauwers combines different “national” languages and different artistic disciplines (dance, singing, but also painting, installations, video art) in an attempt to “de-focus”, to “decentre the look”. By altering the logic of discourse and normalization, he tries to reflect, in the theatrical convivium, of the necessary partiality of the perception of the reality of the subject and the difficulties of communication in society, in a globalized world dominated by the mass media and social networks. Lauwers tries to generate in his theater a commotion through the interruption of the discourses, which aspires to achieve a true communication through the materiality of the bodies, the great diversity of objects and elements of the pictorial tradition that in his work they are resignified in a paratactic juxtaposition in which all hierarchies are annulled. The author and director invites us to go through his texts and read them as a landscape, to question all order (chronological, hierarchical, temporal) normalized by tradition, in an attempt to free ourselves from ties of look and communication.

Keywords: theatre-visual arts-comunicacion-look-decentre

Jan Lauwers (Amberes, 1957), uno de los teatrístas más reconocidos en la escena belga y europea contemporánea es además, al igual que su compatriota, Jan Fabre, un artista plástico muy prolífico. No es azaroso entonces que en su obra dramaturgíca y teatral abunden elementos plásticos, tanto en citas intertextuales como en problematizaciones que acercan y complejizan las diferentes disciplinas en que trabaja, para dar cuenta de la dificultad de la comunicación en la sociedad actual, y de la necesidad de ensayar alternativas desde el arte y hacia la sociedad por fuera del discurso de los medios masivos y las redes sociales.

Lauwers estudió pintura en la Academia de Bellas Artes de Gante y se inició luego en la performance. En 1986 funda la compañía teatral *Needcompany* y ha participado desde entonces de festivales internacionales de teatro con obras propias. En 2015, visitó por primera vez el FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires) en Argentina, presentando dos obras, *La habitación de Isabella* y *El poeta ciego*. En una entrevista realizada por Ivanna Soto en esa oportunidad, dice, acerca de su relación con las diferentes disciplinas:

Empecé a hacer performances en galerías. Estaba harto de los grupos de arte, que eran demasiado conceptuales y académicos para mí. Yo tenía mucha energía, así que pintaba, hacía performances y, en un momento, eso que hacía se volvió teatro porque empecé a dirigir a los performers. Y la diferencia entre performance y teatro es que en la performance lo hacés vos mismo, pero cuando empezás a dirigir, no podés pedirle al performer que haga lo que vos hacés. Hay una necesidad de colaboración y por esa razón empecé a llamarlo teatro. Después de un tiempo, me enamoré del medio teatral. Pero *no soy un director, todavía soy*

un artista visual, todavía combino cosas. Y también hay otra razón: el vulgar mercado del arte está radicalmente presente en el arte visual y el teatro escapa de eso. Es otro proceso, no lo podés vender en el mercado porque tenés que hacerlo en un aquí y ahora. Entonces, creo que el teatro es más libre. (Lauwers, 2015a).

Expondremos algunos ejemplos de la relación entre plástica y teatro en la trilogía *Sad Face/Happy Face*, conformada por *La habitación de Isabella* (estreno: 2004, Festival d'Avignon), *Lobstershop* (estreno: 2006 Festival d'Avignon), y *La casa de los ciervos* (estreno: 2008, Salzburger Festspiele)¹ y en *El poeta ciego* (estreno, mayo de 2015, Kunstenfestivaldesarts, Bruselas, y estreno internacional: octubre de 2015, FIBA, Buenos Aires).

En 2016, Lauwers realiza una instalación en el Museo de Arte Contemporáneo Ming, Pekín. En un pabellón industrial de grandes dimensiones, el artista dispuso en el suelo una reproducción inmensa de una pintura barroca flamenca, más precisamente un Rubens, que funcionaba a modo de alfombra. Encima de la reproducción distribuyó estructuras de madera, combinando elementos que remitían a diferentes artistas plásticos occidentales tan diversos como Joseph Beuys, Marcel Duchamp, el surrealista belga Marcel Broodthaers y Walt Disney. El espacio devino en un enorme archivo en el cual coexistían materiales y objetos de diferentes épocas conformando una especie de paisaje. Siguiendo a Hans-Thies Lehmann (2008) –quien se basa en observaciones de obras de Lauwers, entre otros, para desarrollar su concepto de teatro postdramático–, es posible tratar la superficie escénica –y sus análogas, la plástica y escritural– analizando la composición de la misma como un paisaje o un cuadro, como veremos más adelante.



Imagen 1: *Silent Stories* (instalación)

Silent stories forma parte de una serie de instalaciones realizadas a partir de desechos de museos y de restos de escenografías, en las que se producen nuevos significados a partir de su reutilización. Tanto en las instalaciones como en los escenarios de sus piezas teatrales, coexisten en Lauwers obras plásticas, ya sean creadas por él mismo o los demás artistas de su compañía, reproducciones de obras de arte antiguas y piezas arqueológicas. A su vez, las instalaciones suelen ser intervenidas por performers, convirtiéndolas en “naturalezas muertas móviles recorridas por el público”, para que de esa manera se establezca una relación convivial y emocional, como en el teatro. Dice Lauwers:

La mayor diferencia entre el trabajo teatral y el plástico es el modo en que se piensa el uso del tiempo por parte del espectador. En el teatro, el hacedor determina el tiempo de percepción de una imagen. En una obra de arte ‘visual’ el espectador decide por sí mismo su tiempo. En mis obras de teatro utilizo el concepto de imagen liminal. Una imagen liminal es una imagen en la que, debido a que prolongo la duración normal de la percepción, gano el tiempo necesario para penetrar en la mente de quien la percibe. La imagen se convierte en recuerdo. En ese momento desaparece la diferencia entre una imagen liminal (en el teatro) y la obra de arte visual. Si el arte no penetra en la memoria de quien la percibe, no existe (Lauwers, 2016, trad. nuestra).

Estos aspectos nos interesan para pensar su obra dramaturgica, sobre todo, el trabajo con “desechos” y “fragmentos” de otras obras y otras estéticas, de colecciones de museos y arqueológicas heredadas y combinadas en escena, que condicionan el tipo de comunicación que se desea establecer con el espectador.

Erwin Jans (2012) describe las obras de Lauwers como relatos surrealistas y absurdos “que se despliegan conformando fábulas contemporáneas”, “fábulas conscientes de sí mismas, conscientes de que son relatadas”, con las que Lauwers crea una mitología propia, alejada de todo realismo, “un universo en el que se desdibujan los contornos de las categorías de tiempo y espacio, en donde la cultura popular se mezcla con referencias literarias y el relato se descompone en momentos dramáticos, épicos y líricos” (Jans, 2012: 6). La trilogía *Sad Face/Happy Face* expone un mundo de catástrofes, el horror de las dos guerras mundiales y los conflictos bélicos posteriores, y la mirada puesta en los fantasmas del futuro. Combina y contrapone en escena la fragilidad de la danza, el canto, la poesía, y la plástica, frente a la brutalidad material de la muerte y la violencia del siglo XX y XXI.

Un tema recurrente en la obra de Lauwers es la mirada sobre los acontecimientos y los hechos, tanto

la del espectador en la butaca y del público que recorre la instalación, como la del personaje en escena que observa y describe, reconoce y juzga. El espectador de teatro (en el caso de Lauwers, de inmensos escenarios con varios centros de acción simultánea, como podemos observar en las imágenes) y el público que recorre sus instalaciones reciben información fragmentaria, a menudo contradictoria, y la obra le recuerda constantemente que esa mirada individual no puede abarcar toda la realidad, que el espectáculo o la obra de arte no exponen los hechos de forma objetiva, sino que todo relato es siempre el relato desde un determinado punto de vista, aquella mediación que Lehmann define como narración postépica (Lehmann, 2008:195).

Si el teatro se presenta como un boceto y no como una pintura acabada, le brinda la oportunidad al espectador de sentir su propia presencia, reflexionar, contribuir con aquello que está incompleto. El precio que se paga por ello es una reducción de la tensión dramática, pero por ello mismo el espectador se concentra en las acciones físicas y la presencia de los actores (...) somos testigos de una reunión, pero la puerta no está del todo abierta, por eso podemos decir que nos asomamos a la fiesta de personas conocidas, pero no participamos realmente del evento. Se podría decir que el espectador pasa una velada en lo de (no junto con) Jan [Lauwers] y sus amigos (Lehmann, 2008: 196, trad. nuestra).

Es decir, se observa desde afuera hacia el interior de un acontecimiento, cuyo contenido no nos es expuesto libre de obstáculos, sino mediado por todo aquello que lo acompaña. Pese a que existe el expreso deseo de entablar un diálogo con el espectador (Lauwers, 2012), en la comunicación se interpone siempre una barrera: la fragmentación, la intervención mediada de la tecnología, la interrupción, la abstracción, los objetos materiales provenientes de otros contextos, incluso los sobretítulos: la cuarta pared literal, dirá André Eiermann (2012). Dicha tensión busca generar la duda, perturbar, despertar en el espectador la necesidad de completar la información. “Despierta al detective” como dice la alemana Gerda Poschmann (1997), cuando el intelecto necesita completar lo fragmentario. Esto, diremos con Barthes (2009) genera una cesura y una conmoción que interpela al espectador. Se cuestiona así la comunicación lineal, naturalista, dramática, similar a la comunicación que prometen las redes sociales y los medios. Al fracturar el texto y la escena, Lauwers dice que intenta “prolongar el tiempo de la mirada para fijar la imagen en la memoria”. Para esta fractura Lauwers utiliza diferentes recursos como la alternancia de lenguas habladas en escena, diferentes disciplinas artísticas y objetos que remiten a otros contextos. *La habitación de Isabella*,



Imagen 2: *La habitación de Isabella*

por ejemplo, es una obra que es a la vez un relato descentrado, desarticulado, puesto en escena en un espacio enorme, en un escenario en que coexisten actores y bailarinas con una colección de objetos arqueológicos y etnográficos que Lauwers heredó del padre (Lauwers, 2012). Estos elementos son utilizados por los personajes para contar historias: se muestra “el pasado” no en un orden cronológico, sino en una disposición museística.²

Isabella, una anciana, reúne ante el espectador sus memorias sentada “en una habitación en París que heredó de su padre”. Nos asomamos a esa habitación, como nos asomamos a sus relatos fragmentarios e incompletos, contradictorios, hechos vinculados entre sí, yuxtapuestos, pero no encadenados según una lógica interna cerrada de una obra dramática (imagen 2)³.

La segunda obra de la trilogía, *Lobstershop* es aún más radical. En la escena, la mirada recorre un espacio inmenso, blanco, repleto de elementos abstractos en el fondo y a la vez limpio, vacío en el centro: hay mucho vacío, piso blanco, paredes oscuras, todos los elementos, blancos –objetos abstractos: semicírculos, rectángulos– están apilados en los bordes. En el fondo, una pantalla blanca sobre la cual se proyectará el texto de los sobretítulos⁴ o imágenes de video. En las sucesivas escenas que se presentan se anula la temporalidad y cualquier tipo de lógica interna posible de la fábula. Los pensamientos narrados por las figuras en escena conforman una textura, un *collage*, montaje o fragmentos, que no permite un desarrollo lógico de acontecimientos.

En *La casa de los ciervos*, por último, se conjuga pasado y presente, vivos y muertos y niños por nacer discuten acerca de posibles desarrollos de las historias, todo en el marco de actores disfrazados de ciervos que están ensayando una obra de teatro. Dicha obra dentro de la obra trata de un ensayo de Nee-company en que los actores se enteran de la muerte del hermano de una de las bailarinas

en Sarajevo, durante la guerra. El carácter metateatral subraya el carácter subjetivo y parcial de la mirada.

En Lauwers objetos reales y falsificaciones coexisten con los recuerdos (reales e inventados, narrados y escenificados), muertos y vivos dialogan acerca de pasado y presente, en una conjugación del dolor y la memoria individual con una experiencia colectiva, en espacios y tiempos oníricos.

Pensamos aquí en los cuadros del belga Paul Delvaux (1897-1994), con sus figuras estilizadas y escenas caóticas y clásicas a la vez de lo que él denominó “realismo poético”. Figuras vestidas y desnudas, muertos y vivos que conviven en escenarios de arquitectura clasicista, muchas líneas verticales y horizontales, una atmósfera onírica, extrañada. El sueño es el modelo por excelencia de la ausencia de jerarquías, y una herencia del surrealismo que marcó fuertemente a Lauwers. En las puestas en escena y las instalaciones reconocemos recreaciones de cuadros del pintor y de la atmósfera



Imagen 3: Paul Delvaux. *Le musée Spitzner* (1943). Óleo sobre lienzo.



Imagen 4: Paul Delvaux. *La Venus endormie* (1944). Óleo sobre lienzo.

onírica de Delvaux y también rasgos de las ingeniosas combinaciones imposibles de René Magritte (1898-1967) que cuestionan constantemente la percepción con sus imágenes ambiguas. Estas imágenes surrealistas funcionan como resistencia a la forma cerrada: se expande el universo de posibilidades de la realidad, y se desestabiliza el mundo conocido para cuestionar el rol dentro de la sociedad del artista y del público. La mirada no puede fijarse en la escena en un centro definido y en una fábula repleta de contradicciones. En dicha heterogeneidad cada elemento parece poder pre-

se presenta en escenarios inmensos en los que diferentes grupos de actores y bailarines ejecutan acciones a menudo simultáneamente. En oposición a una construcción centralizada y unívoca de la escena, en sus obras Lauwers presenta al público una imagen heterogénea, con diferentes centros, la mirada no descansa nunca en un solo punto, de modo que todo lo que ocurre no puede ser abarcado nunca de manera completa. El ojo del espectador siempre está en movimiento, mira un grupo de personas, mira la pantalla, mira otra persona en otra parte del escenario, lee los sobretítulos, ve a un bailarín en un rincón ejecutando una danza muy compleja. Algunas de las acciones por momentos ocupan un lugar central, otras no llegan a adquirir mayor importancia, y el espectador no sabe nunca lo que le espera. Tampoco existe una jerarquización clara de lo que ocurre delante de sus ojos (como sí ocurre en los tapices, para seguir con la analogía, en ellos el ojo puede descansar en diferentes escenas, la acción avanza en forma lineal: introducción, nudo, desenlace). En las obras de la trilogía todos estos focos “descentralizan la mirada”, de manera similar a lo que propone el dramaturgo y director argentino Daniel Veronese en sus *Automandamientos* (2000).⁵



Imagen 5: *Lobstershop*, en los Salzburger Festspiele. Captura de pantalla del programa de televisión Mandrágora, TVE.

Es el mismo descentramiento que en las obras de Getrude Stein dan inicio en los años cincuenta, según Hans-Thies Lehmann, a pensar la escena postdramática: el frecuente inten-

sentarse en lugar de otro y tener el mismo peso. Como en los juegos surrealistas de escritura, esto acentúa la percepción más intensiva de lo singular y, al mismo tiempo, expone “correspondencias inesperadas” (Lehmann, 2008) y un uso no jerárquico de los signos, la parataxis, diría Adorno (1974) opuesta a la jerarquía hipotáctica en cuya cima se encuentra la lengua y el texto del dramaturgo.

Si pensamos el texto con la usual metáfora de tejido, en las obras de Lauwers los hilos parecen cortarse y reanudarse constantemente incorporando elementos de la tradición teatral y pictórica. La trama se confunde en esa *Verfransung* o “desflecamiento” (Adorno 1970) y por momentos la obra deviene un atado abigarrado, que se asemeja más a un rizoma deleuziano que a un tapiz flamenco del siglo XVII.

En la puesta en escena, la urdimbre

to por describir las puestas de este teatro como un paisaje se funda precisamente en un

desenfoco e igualdad de las partes (...) el abandono de un tiempo de orientación teleológica y el predominio de una ‘atmósfera’⁶⁹ por sobre las formas de desarrollo dramáticas y narrativas (...) Lo característico pasa a ser la concepción del teatro como poema escénico total (Lehmann, 2008: 104, trad. nuestra).

Pensar la escena como paisaje o poema, como propone Lehmann, permite una lectura de las acciones desembarazada de las claves de interpretación teatral convencional. El texto escrito de la dramaturga estadounidense, y no solo la puesta (si acaso pueden representarse sus obras), puede ser considerado un paisaje, el texto de Stein (y el de Lauwers)

... ya es, en cierto modo, el paisaje. Emancipa en una proporción inconcebible hasta entonces los elementos de la frase, la palabra respecto de la parte de la frase, lo fonético respecto del potencial semántico, el sonido respecto de la relación de sentido (Lehmann, 2008 104-105, trad. nuestra)

Es así que proponemos pensar el texto y la puesta de Lauwers, como paisaje, “paisaje dramaturgico” diremos con Adriana Musitano y Laura Fobbio (2014). En ese sentido también nos sirve pensar en el “presente continuo” que plantea Lehmann: “presente continuo de encadenamientos sintácticos y verbales” (2008: 105). Lauwers recupera en ese sentido una experimentación vanguardista, con la autonomización del significante como lo observamos en Cézanne y el modernismo francés, es decir, pensando en que

La pintura subraya el desafío expresivo, la necesidad de plasmar lo inexpresable del carácter de la imagen con la misma intensidad que lo representado y expresado (...) Leer y ver se convierten en una puesta en escena más que en explicación (Lehmann, 2008: 106, trad. nuestra).

Lauwers hace, en ese sentido, un teatro de estados y conformaciones escénicas dinámicas, al incluir en sus puestas y textos la actividad del artista plástico. Es decir, no presenta una dinámica “dramática”, sino “estados” y no “acción” que implica una progresión. En Lauwers está ausente por completo el carácter teleológico. En sus obras, el dramaturgo amberino dice querer trabajar



Imagen 6: “Lobstershop” en *Kebang!* (Lauwers, 2009)



Imagen 7: “Lobstershop” en: *Sad Face/Happy Face* (Lauwers, 2013)

“con los fragmentos que quedaron después de destruir la fábula, las unidades de tiempo y espacio, los personajes (...) reconfortar al público contando historias con esos fragmentos” (2012). Si la fábula se ha hecho añicos, solo quedan los diferentes fragmentos, jirones del tejido presentados en escena o en papel. Y estos fragmentos se exponen como tales, dejando ver así las contradicciones de las partes y el modo en que funcionan los mecanismos del arte. Daniel Veronese lo formula del siguiente modo:⁷

Exponer la maquinaria del drama, sus engranajes, y sus contradicciones. Poder romper con lo que ya fue hecho o lo que se puede hacer con facilidad. Y trabajar con los restos, los desperdicios del pensamiento

tradicional. Mostrar desde el borde una realidad que el público no está esperando ver. Nunca perder de vista que para que suceda lo verdaderamente inquietante es necesario mostrar ese borde, la desgarradura de la cultura.[...] Si como creador siento que miro al mundo con desconcierto, transmitir esos interrogantes, entonces. Balbucear los terrores. No dejará de ser una manifestación política (Veronese, 1999).

El poeta ciego, la última obra que analizamos aquí, está compuesta por monólogos de los performers como elementos autónomos que se entretajan, que en algunos puntos se cruzan y vuelven a soltarse, que comparten la no pertenencia a un único espacio: la propuesta de Lauwers en esta obra al reconstruir los árboles genealógicos de los monologantes, todos performers de orígenes diversos, y exponer la heterogeneidad constitutiva de cada sujeto, compuesto por fragmentos, imposibilitándolos de brindar una construcción de un yo unívoco en una lengua única y propia.

Tanto en la puesta en escena como en la escritura, existe en Lauwers un trabajo muy cuidado con la disposición en el espacio. La *mise en scène* del texto escrito tiene su correlato en la *mise en page* o puesta en página del texto, descentrando la lectura a través de un trabajo con la tipografía y el juego con los márgenes y el blanco, como ocurre en la poesía. El juego tipográfico se observa claramente, por ejemplo, en *Lobstershop*, en que gran parte del texto está intervenido con un trabajo tipográfico radical, y que se utilizó previamente en los sobretítulos de la puesta en escena (imágenes 5, 6, 7), convirtiéndose en un componente visual protagonista. Los sobretítulos superan así la función informativa

o de mediación de aquello que los actores dicen en otra lengua que la del espectador, y se convierten en parte del paisaje escénico, a menudo más atractivo por la forma que por el contenido. Y así como se conjugan diferentes disciplinas artísticas en la escena (plástica, videoarte, danza, canto) es decir, diferentes lenguajes artísticos, del mismo modo hace coexistir diferentes lenguas “nacionales” y diferentes soportes de la palabra (hablada, cantada, escrita). Geerts (2011) habla del texto como objeto: del texto como material tangible en el teatro postdramático y sostiene que en las obras de Lauwers “tanto actores como espectadores experimentan el obstáculo de la comunicación lingüística”, el texto como

cuerpo “extraño (...) se incorpora como elemento plástico y visual (...) como una imagen entre otras imágenes, por lo cual los sobretítulos adquieren un carácter más autónomo respecto del texto traducido. Ya no se trata de la traducción, sino de la materialidad, el carácter objetual de las letras que ya no pertenecen a quien las pronuncia” (112-113, trad. nuestra).

Algo similar ocurre en la puesta en página, en un juego equivalente con la materialidad tipográfica⁸. En la edición en neerlandés de las obras (2009) hay además ilustraciones del autor (dibujos a mano alzada que intervienen el texto) y un cuento breve escrito en los márgenes derechos de las páginas impares. Es un uso del espacio, de la hoja, de un modo plástico y no editorial, que más allá de lo tipográfico descentra la mirada, esta vez, del lector que debe rotar el libro para leer.



Imagen 8: Pieter Bruegel, *Feria en Hoboken* (1559). Aguafuerte.



Imagen 9: *El poeta ciego*.

Para volver a las puestas, podemos hacer otra relación intertextual más con la tradición. Al igual que en los cuadros del pintor flamenco Pieter Brueghel –también citado visualmente en escena en *El poeta ciego*– (ver imagen 8, también imagen 9, con la actriz interviniendo la imagen proyectada),⁹ y en los tapices flamencos, las figuras están desdramatizadas en su yuxtaposición, cada una parece tener el mismo peso. En el grabado, en el tapiz, y en la escena de Lauwers pululan figuras y no existe la diferenciación entre elemento central y secundario, centro y periferia. En el grabado de Brueghel vemos una ronda danzando a la derecha, una procesión –la de San Sebastián, a quien está dedicado el altar de la iglesia– un banderín que rompe con la perspectiva del cuadro, en primer plano; figuras abajo a la izquierda apuntando con el arco a un blanco en el extremo opuesto. A menudo, como en estos cuadros, lo central de la narración está relegado a un margen, como ocurre con el emblemático *Paisaje con la caída de Ícaro*¹⁰, (imagen 10), la caída del hijo de Dédalo está casi ausente, en el margen inferior derecho vemos cómo se hunde en el agua, en el centro, un campesino ara la tierra inmutable ante el hecho trágico. Lauwers llama a esto “estrategia del descentramiento”: “En escena, ves diferentes centros al mismo tiempo porque el centro es también lo que está descentrado” (Lauwers: 2015). De ese modo, el significado queda postergado en el significante. El espectador no recibe información decodificable de inmediato, sino que se le exige que perciba todo con una “atención flotante” (Lehmann, 2008: 148-149), como Freud propone escuchar, “sin otorgar una importancia particular a nada de lo que oímos y (...) prestando a todo la misma atención flotante” (1996: 111).

Este procedimiento se diferencia del mero caos en el sentido que el espectador tiene aquí la posibilidad de procesar la simultaneidad realizando una selección y formando estructuras. Al mismo tiempo, se conserva una estética de la negación de sentido, porque la estructuración sólo es posible vinculando subestructuras o microestructuras individuales seleccionadas y nunca abarca la totalidad. Lo decisivo es que la carencia de totalidad no se entiende como déficit sino como posibilidad liberadora de la continuidad de la escritura, fantasía y recombinación, que se resiste a la “furia de la comprensión” (Jochen Hörisch). (Lehmann, 2008, 151).

En ese sentido se entiende la propuesta de Lauwers de exponer todo el paisaje, toda la multiplicidad generadora, en la conmoción, de una conciencia acerca de la subjetividad y de la parcialidad de la experiencia en un mundo de fuerte tendencia globalizadora.

Brindaremos por último un par de ejemplos concretos de citas explícitas de obras plásticas en escena. Ya hemos mencionado el uso de los sobretítulos, integrados por necesidad y también por elección estéticas, y convertidos en elementos visuales en las composiciones. También observamos el recurso de la proyección de imágenes, como el aguafuerte de Brueghel *Kermis in Hoboken [feria en Hoboken]* (1559) –la imagen 8– utilizada en *El poeta ciego* para localizar el lugar de nacimiento del autor de la obra, cuando “Grace” (la figura que se llama como la actriz) describe la genealogía de su marido, el autor y director de la obra. En la puesta en escena de *El poeta ciego* se plantea a través del grabado proyectado una tensión entre realidad y ficción desde la mirada “desde donde miraba Brueghel, lugar donde ahora hay un cerezo” y Lauwers –según esta obra– “dijo su



Imagen 10: Pieter Brueghel. *Paisaje con caída de Ícaro* (1554-1555). Óleo sobre lienzo.

primera palabra: ‘bello’” (Lauwers, 2015b). Hay una especie de genealogía mitológica/ficcional del artista, anclada en la tradición artística del pintor flamenco. Lauwers utiliza el cuadro como localización espacial y temporal de su origen y tradición. A la vez, se sale del marco del cuadro como autor y se pone en el lugar del grabador —y en la escena, en el lugar del espectador, otro participante activo que ayuda a construir la genealogía. Por otra parte, en la superposición visual de la figura/actriz (en un monólogo muy autobiográfico, pero que no deja de ser teatro) encima del grabado se genera un palimpsesto visual, material, plástico y tea-

tral en que reconocemos el mismo recurso que utiliza el dramaturgo en su escritura paratáctica.

Además de incluir imágenes de tradiciones en las que se inscribe, Lauwers compone las escenas con referencias a otras obras, como ya mencionamos, por ejemplo, de Delvaux. Un caso muy emblemático es la exposición del cuerpo desnudo de una mujer muerta en *La casa de los ciervos*, citando la serie de cuadros con el motivo de la *Venus dormida* (imágenes 4, 11 y 12): la mujer desnuda rodeada de figuras vestidas que la velan, en un marco clasicista, de líneas sobrias y pocos colores. La exposición del cuerpo, en este caso, una



Imagen 11: Paul Delvaux. *La Venus endormie* (1944). Óleo sobre lienzo.



Imagen 12: *La casa de los ciervos*.

muerta que relata su propia muerte y dialoga con los vivos, como en la convivencia de vivos y muertos, figuras vestidas y desnudas y esqueletos, mujeres hipnotizadas, así Lauwers trae al presente una problemática vigente en Delvaux y ahora: personajes que se miran pero no se pueden comunicar, la presencia de la ausencia, coexistencias imposibles, escenas mudas, profundamente poéticas en su quietud y mutismo, en la exposición de una desnudez que se opone al disfraz (ya sea de los hombres de traje y sombrero –imagen 3–, o la mujer de vestimenta extravagante en la imagen 4), diferente de los esqueletos, los muertos.

Las intertextualidades, sin embargo, no acaban con referencias a la tradición pictórica belga y al arte pop ni al modo de organizar los elementos en escena y en el papel. También observamos obras del propio autor que funcionan como depósito de la memoria, en referencias cruzadas: en *Deconstructions/The house of our fathers* (imagen 14) vemos los elementos utilizados en la escenografía de *Lobstershop* (imagen 13). Hay un archivo que se expone en escena, un trabajo con la historia de la compañía teatral, como depósito de la

memoria colectiva, al igual que en la herencia de objetos arqueológicos (la vida) en una escena devenida museo (el arte).

En *El poeta ciego* se recuperan elementos de una obra temprana de Lauwers: *Calígula*, primera parte del díptico *No beauty for me there, where human life is rare*. (Estreno: 5 de septiembre de 1999, Documenta X, Kassel, Alemania). En dicha obra aparecen por primera vez el caballo embalsamado y la vestimenta indonesia que utilizará “Grace” en *El poeta ciego*, dieciséis años más tarde (imágenes 14 y 15).

Estos recursos también dan cuenta de la construcción de una historia común de la compañía, de un vínculo social, de convivencia en una comunidad (de performers y de espectadores) a partir de la definición y el reconocimiento de subjetividades individuales. Lauwers establece constantemente esa relación entre la escritura, la voz, el texto y la identidad, la posibilidad de reconocer al otro. En *La casa de los ciervos*, se expresa este extrañamiento en lo visual de la escritura:



Imagen 13: Escenografía de *Lobstershop*.



Imagen 14: *House of Fathers* (Instalación)

Grace a Tijen. ¿Estás bien? ¿Qué hay en ese cuaderno?

Tijen. Es un diario. Estaba entre las cosas de mi hermano. No sé si es suyo. No reconozco la letra de mi propio hermano, mierda.

Anneke. Es normal. Cuando solo se escriben correos electrónicos ya no sabés cómo es la letra de las personas. La identidad de la letra de cada uno es una de esas cosas que desaparecerá y nadie va a extrañar.

Tijen le da el cuaderno. Está lleno de fotos, descritas en detalle. Las descripciones son más personales que las fotos. Es atroz. No sé si es de mi hermano. Ni siquiera sé en qué lugares ha estado.

Grace. Parece una letra de mujer. Está escrito en lápiz. (Lauwers 2013a: 111).

Es imposible reconocer al otro en algo que debería ser familiar y es a la vez extraño, lo siniestro, *unheimlich*, genera un desfase y cuestiona toda posibilidad de conocer al otro. Siguiendo a Eugenio Tρίας, que a su vez remite al concepto de Freud, podemos decir que lo siniestro, –el secreto doméstico, familiar, que debiendo permanecer oculto, secreto (*heimlich*) se ha revelado (*unheimlich*)– surge en la coexistencia de lo familiar y lo

extraño, y puede ser también provocado por la tensión entre un desarrollo predecible y sus sucesivas rupturas, en el ingreso de lo inesperado a la escena. Este mecanismo sólo funciona si previamente hemos hecho un pacto de expectación, cuando vemos que un proceso familiar sufre sucesivas fallas en su desarrollo. “Lo sublime y lo horroroso. / conciliar escénicamente opuestos para plasmar la contradicción en la imagen. / Que la imagen sea real y al mismo tiempo sugestiva.” dice Veronese (véase: van Muylen, 2013: 95)

Tijen. Mi hermano nunca haría algo así.

Yumiko. Eso no lo podés saber.

Tijen. Conozco muy bien a mi hermano.

Yumiko. Nadie llega a conocer del todo a alguien. (Lauwers 2013a: 129).

El investigador alemán Florian Malzacher (2010) observa que en muchas producciones contemporáneas, postdramáticas, se regresa “a las fronteras que han sido superadas hace tiempo, para hacer “pequeñas excursiones al otro lado”. Dado que se ha interiorizado la desconfianza al sistema de representación, ya no se necesita un grito de guerra, ni provocación explícita,

la desconfianza se convirtió en lo evidente, por lo cual se generó en los últimos años una cierta simpatía por los márgenes de lo dramático, para cuestionar sus posibilidades. En este sentido se puede entender la propuesta de Lauwers de “hacer algo con los restos”. Es un recomponer con los retazos que tampoco niega la dificultad: es imposible establecer la verdadera comunicación, pero no por ello se deja de intentar una y otra vez hacer algo inevitablemente falible.

Estos gestos son siempre una reflexión acerca de este mito original, de la *hybris* del hombre que cree poder unificar todo con un mismo discurso, ambición que fracasa con el uso menor de las lenguas, los movimientos que socavan las estratificaciones (Deleuze-Guattari, 2010: 484). Retomando la metáfora de tejido, se puede agregar también la noción de fieltro que oponen Deleuze y Guattari al tejido como texto orgánico. El fieltro como superficie “lisa” o el patchwork como un espacio en el que no hay un centro, “una colección amorfa de trozos yuxtapuestos, cuya conexión puede hacerse de infinitas maneras” (2010: 487). La yuxtaposición de elementos en escena, de tipografías en el papel, de frases en el texto que lee/oye el lector/espectador. Es decir que esa coexistencia e interferencias no son meras exposiciones de la heterogeneidad constitutiva de una realidad, sino una propuesta de problematizar y construir el espacio social.

Lauwers cuestiona de esta manera la posibilidad de definirse desde una única tradición estética, como sujeto que integra una comunidad a partir de una única lengua “propia” o “materna” o trabaja con un único lenguaje artístico (“soy demasiado inquieto para ello”).¹¹ Interroga la disciplina con la que trabaja, la función del artista y la manera en que los sujetos interactúan en la sociedad. Nos interesa aquí de qué manera lleva a cabo este juego específico con las lenguas y lenguajes artísticos, siempre en relación con los demás

elementos escénicos y dramáticos. Este tipo de teatro es por ello un intento por dar cuenta de diferencias irreductibles. Existe en las obras de Lauwers una idea de comunidad, pero una comunidad ciudadana en que se defiende la pluralidad y la diferencia, en que no existe un único ‘nosotros’ y ‘ellos’, en que esa pluralidad es deseada, porque es intrínseca a la sociedad, en este caso, flamenca. Los temas que circulan en los medios son aquello que Lauwers pone en escena: los inmigrantes, los atentados, la violencia en las calles, la opresión a través de las lenguas y los modos de representación, la alienación, las mediaciones a través de la fotografía y la escritura: Todo ello funciona como espejos con aumento de la realidad en estos laboratorios inmensos que son las puestas de Needcompany. El descentramiento y la coexistencia de lenguas y lenguajes funcionan entonces como gesto político, porque dan cuenta de una construcción de identidades que son históricas y que son el producto de una lucha de poderes. Exponer la coexistencia de lenguas (nacionales) y lenguajes (artísticos) y soportes para ambos intenta mostrar la heterogeneidad de una sociedad que, en una tendencia globalizadora, fracasa cada vez más en su configuración homogénea.

El modo interdisciplinario de dirigirse al lector-espectador cuestiona entonces el carácter normalizado de la posibilidad de una comunicación transparente. Vemos cómo en Lauwers existe la concepción de que todo enunciado es susceptible de fracasar debido a la inherente heterogeneidad de todos los medios expresivos, lingüísticos o artísticos. Lauwers nos muestra los grados de opacidad de las esferas (del lenguaje, del arte) y nos invita a infinidad de recorridos de todas sus “Silent Stories,” las obras de teatro tanto como sus instalaciones, historias mudas que se recorren en su superficie, un patchwork que es a la vez un paisaje que, como tal, es inabarcable y por ello, precisamente, quizá, liberador.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1974). *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften Band II*. Frankfurt del Meno: Suhrkamp.
- (2004). *Teoría estética* (Trad. Jorge Navarro Perez). Madrid: Akal.
- Barthes, Roland (2009). *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós.
- Bousset, Sigrid (2006). “I can’t go on. I’ll go on”. En: *DW B, 4*. (www.dwb.be/uitgave/2006/4/jan-lauwers) (05/01/2016).
- Deleuze, G. y F. Guattari (2010). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Eiermann 2012. “Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes” (Trad. Micaela van Muylem). *Telondefondo* (16) 1-24. Recuperado de www.telondefondo.org (21/02/2018).
- Freud, Sigmund (1996). “Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico” en: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorroutu.
- Geerts, Robert (2011). “Tekst als object. Over de herwonnen autonomie van de dramatekst” en: Swyzen, Claire. y Vanhoutte, Koen (eds). *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Amberes: University Press Antwerp.
- Jans, Erwin (2012). *Sad Face|Happy Face. Drie verhalen over menselijkheid*. Dossier de prensa. Disponible en <http://www.needcompany.org/EN/sad-face-happy-face> (05/03/17).
- Lanoye, Tom (2017). “Gaz/Gas”. En: *Monólogos/Páginas/Escenas*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Colección PAPELES TEATRALES (trad. Micaela van Muylem).
- Lauwers, Jan (2009). *Kébang!* Lovaina: Van Halewyck.
- (2012). Entrevista realizada por Micaela van Muylem en las instalaciones de Needcompany. Inédita.
- (2013). *Sad Face/Happy Face*. (trad. Micaela van Muylem). Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Colección PAPELES TEATRALES.
- (2015a). “Jan Lauwers: ‘Aún soy un artista visual’”, entrevista realizada por Ivanna Soto en: *Ñ, Revista de Cultura*, Clarín (1 8/09/1 5).
- (2015b). El poeta ciego/The blind poet. Material textual cedido por el autor para la traducción de los sobretítulos en FIBA 201 5 (inédito).
- (2016). *Silent Stories*. Dossier de prensa. Disponible en: <http://www.needcompany.org/EN/silent-stories> (15/08/2016).
- Lehmann, Hans-Thies (2008). *Postdramatisches Theater*. Bielefeld: Verlag der Autoren.
- Malzacher, Felix (2010). “An Artist who cannot speak in English is no artist. Tien jaar postdramatisch theater in Europa” en: *Theater Schrift Lucifer*, nº 10. Ámsterdam.
- Musitano, Adriana, y Laura Fobbio (2014a). “El paisaje y el entre, categorías relacionales para la escena y la puesta en página”. En: *Actas del VI Congreso Internacional de Letras, Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. UBA.
- Poschmann, Gerda (1997). *Der nicht mehr dramatische Theater text: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*. Tübingen: Niemeyer.
- Van Muylem (2013a). El silencio como línea de fuga. *Mujeres soñaron caballos*, de Daniel Veronese. Villa María: Eduvim.
- (2013b). “La puesta en página en el teatro contemporáneo”. *Revista Mutatis mutandis*, del Grupo de Investigación en Traductología de la Universidad de Antioquia en Medellín, Colombia. <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/viewFile/17216/15438> (09/12/2017)
- (2016a). “La traducción como descentramiento”. En: van Muylem, Micaela (comp.). (2016b). *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Colección PAPELES TEATRALES.
- Van Reybrouck, David (2004) *Monologen*. Ámsterdam: De Bezijge Bij.
- (2010). *Congo*. Ámsterdam: De Bezijge Bij.
- Veronese, Daniel (1999). “Periférico”. Argentores. En línea: <http://www.autores.org.ar/dveronese/periferico.htm> (09/12/2017).
- (2000). “Automandamientos” en: *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Prólogo de Jorge Dubatti.

Notas

1. Las tres obras fueron publicadas en neerlandés en 2009, con el título *Kébang!*, una compilación de los textos las obras teatrales de Lauwers realizadas con Needcompany. En 2013 se publica nuestra traducción al español de la trilogía *Sad Face/Happy Face. Una trilogía sobre la humanidad*, en PAPELES TEATRALES, Colección de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, de la Universidad Nacional de Córdoba.
2. Una colección que pone en escena, ante los ojos del espectador, el resultado de la explotación belga de África, en especial, del Congo. La culpa por el genocidio y el enriquecimiento del país es algo que sigue muy presente en la sociedad belga, y en la literatura la presencia también es predominante. Ejemplos emblemáticos son Tom Lanoye con la novela *Sprakeloos* (2009), y el ensayo histórico *Congo* (2010) y la obra de teatro *Die siel van die mier* (2004) de David van Reybrouck. De este último aún no se ha traducido nada al español, de Lanoye se puede leer el monólogo *Gaz/Gas* (2017), estrenado por Teatro Magdalena (Santiago de Chile) con Hei-drun Breier en 2017.
3. En la página web de la compañía están disponibles las imágenes de todas las obras de Lauwers. Todas las imágenes de las puestas fueron extraídas de dicha página web. Las obras de Delvaux y Brueghel provienen de Wikipedia por lo que están libres de derechos.
4. “Desde los últimos diez años todas las obras tienen subtítulos. Y están realmente integrados a los espectáculos” (Lauwers, 2015a)
5. Trabajamos este aspecto del descentramiento desde una perspectiva de la lengua y la traducción en van Muylem, 2013a y 2016a.
6. En este sentido pensamos la relación con los cuadros de Delvaux.
7. Dado que nuestro objeto de estudio es una literatura y un teatro europeos, consideramos fundamental establecer cruces con las búsquedas estéticas y políticas del arte latinoamericano desde una investigación siempre situada.
8. Véase también al respecto: van Muylem, 2013b y 2016b).
9. Pieter Brueghel el Viejo (1525-1569), considerado uno de los grandes maestros del siglo XVI. Junto con Jan Van Eyck, el Bosco –Jheronimus Bosch– y Pieter Paul Rubens, una de las cuatro grandes figuras de la pintura flamenca.
10. 1554-1555, óleo atribuido a Breughel.
11. Lauwers: esta es al mismo tiempo mi gran frustración, que soy muy consciente del hecho de que cada medio, como la pintura, en realidad se merece y exige dedicarle todo el tiempo (...) Cada medio tiene sus propias leyes (...) intento respetar las leyes de esos medios artísticos hablando de los medios o, mejor dicho, de la materia misma. Cuando pinto con óleo sobre lienzo hablo del óleo sobre lienzo. Ese también es uno de los motivos por los que se le dice visual a mi teatro, porque interrogo el medio mismo, y como consecuencia, interrogo el espacio, el tiempo la arquitectura, etc. (Bousset, 2006, trad. nuestra) La autora agrega que el carácter “inquieto” del artista individual deviene en *Lobstershop* en un estado mental (*state of mind*) colectivo. Es decir, se expresa la situación del grupo, no del autor individual.

Bestiario iluminado por Marosa di Giorgio

Ana Kildina Veljacic

Resumen

En este trabajo se presentan, desde un enfoque comparatista, las relaciones entre literatura y artes plásticas en el texto de Marosa di Giorgio titulado: *A propósito de Los animales grotescos de E. W. Cooke* (1999). Se trata de un escrito publicado en el dossier “Bestiario iluminado”, en la “Separata Cultural” de la revista *Posdata*, en donde varios escritores dialogan con las ilustraciones de Edward William Cooke, dibujante y litógrafo inglés del siglo XIX.

Los bestiarios medievales y la mitología griega están en el sustrato simbólico compartido por los artistas que estudiaremos. Analizaremos algunos de sus animales, por ejemplo el simbolismo del cisne. Pasaremos por la lectura modernista de Rubén Darío y Delmira Agustini, luego por la de sus detractores como Vicente Huidobro, Enrique González Martínez o Nicanor Parra, para observar luego su lugar en el texto marosiano. También estudiaremos las relaciones entre las figuraciones de las “tres gracias” o moiras en varias pinturas, para detenernos luego en la (des)figuración literaria de estos personajes realizado por Marosa di Giorgio, a partir de los animales grotescos de Cooke.

Palabras clave: bestiario – grotesco, – cisne – las gracias, Marosa di Giorgio – E. W. Cooke.

Enlightened bestiary by Marosa di Giorgio

Abstract

This article presents the relationship between literature and plastic arts in the texts by Marosa di Giorgio under “A propósito de Los animals grotescos de E. W. Cooke” (1999) from a comparatist perspective. This work was published in the dossier “Enlightened bestiary”, in the “Separata Cultural” section of *Posdata*, a journal whose contributors publish on illustrations by Edward William Cooke, a twentieth century English drawer and lithographer.

Medieval bestiary and Greek mythology lie under the symbolism shared by artists this article focuses on. An analysis of some of the animals is provided, for example the symbolism of the swan. A reading of modernists Ruben Darío and Delmira Agustini will be done, followed by critics like Vicente Huidobro, Enrique González Martínez or Nicanor Parra in order to figure out their place in Marosian writing.

A survey of many paintings displaying the “three graces”, or “Moiras” will be provided to pay attention to the literary (dis)figurement of these characters by Marosa di Giorgio based on the grotesque animals by Cooke.

Keywords: bestiary – grotesque – the swan – the graces – Marosa di Giorgio – E. W. Cooke.

Ana Kildina Veljacic
anakildina@gmail.com

Profesora de Literatura en el Consejo de Educación Secundaria. Egresada del Instituto de Profesores Artigas. Magister en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana en Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR. Investigadora asociada a la Biblioteca Nacional. Operadora Psicosocial egresada de la Escuela de Psicología Social de Montevideo Enrique Pichón Riviére.

El libro *Otras Vidas* (2017), recientemente publicado por la editorial Adriana Hidalgo, reúne prólogos, contratapas, además de notas y reseñas, escritas por Marosa di Giorgio. Esta actividad de la escritora salteña creemos que merece mayor atención. En el presente artículo analizaremos uno de los textos, publicados en la revista *Posdata*, en junio de 1999.

Marosa di Giorgio, durante seis años, colaboró en este medio de prensa, fundado por Manuel Flores Silva, escribiendo para la sección cultural que después se transformaría en la separata cultural *Insomnia*. En el N° 18 aparecen, bajo el título *Bestiario iluminado*, trece textos de escritores uruguayos creados a partir de las ilustraciones del libro *Animales grotescos* de Edward W. Cooke. El editor responsable, Aldo Mazzucchelli, fue el promotor de esta feliz idea que propone un diálogo entre literatura uruguaya contemporánea y las artes plásticas, en la que introduce el bestiario del siglo XIX. Pero ¿cómo o de dónde surge esta idea?



Marosa di Giorgio

Para encontrar un antecedente tendremos que remontarnos unas tres décadas antes. Jaime Alazraki cuenta cómo el editor italiano Franco Ma. Ricci le propone a Julio Cortázar comentar los grabados de Aloys Zötl (1982, 17). Zötl fue un ignorado artista austríaco,



Insomnia. Posdata

que nació en 1803 y murió en 1887, contemporáneo de Cooke, a quien André Bretón señalaba como precursor del surrealismo. Cortázar prologará *El bestiario de Aloys Zötl (1803/1887)* con el ensayo titulado *Paseo entre las jaulas* (1977).

En esta ocasión Edward W. Cooke será el ilustrador que convocará e inspirará la escritura de este “Bestiario iluminado” por poetas y narradores uruguayos. De la biografía del artista podemos decir que fue un dibujante botánico y jardinero activo, así como dibujante marino en el siglo XIX. Nació en Londres, Inglaterra, en 1811 y murió en 1880. En 1872 publica sus *Animales grotescos*.

En el Prólogo de *Insomnia*, se lee a propósito de este libro:

Cooke dibuja animales imaginarios, animales grotescos, extrañas criaturas que se materializan en el grabado...fruto de una descuidada manipulación genética, del azar o quizás la darwiniana selección natural de un futuro fantástico. ¿Qué son estas criaturas? ¿De dónde vienen? ¿Qué sucede en la escena representada? (1999)

Estas son algunas de las preguntas con las que se invita a varios escritores al diálogo con las imágenes. Participarán en este desafío: Amanda Berenguer, Fidel Sclavo, Hugo Achúgar, Marosa di Giorgio, Washington Benavides, Hebert Benítez Pezzolano, Amir Hamed, Ricardo Henry, Carlos Pellegrino, Natalia Mardero, Gabriel Peveroni, Carlos Rehmann y Álvaro Pemper.



E.W.Cooke



Grotesque Animals. E.W.Cooke

Los Bestiarios

La escritura a partir de las imágenes de animales, así como la ilustración a partir de un texto, entran en la extensa tradición de los bestiarios. Se trata de un género cuyo centro temático e iconográfico es el de los animales reales, legendarios o fantásticos. El amplio corpus de los bestiarios habilita lecturas intertextuales y comparadas.

Encontramos los primeros bestiarios en el siglo XII. El primero de los cuales es el *Physiologus*, de autor anónimo, escrito en Alejandría, entre el 1098 y el 1099.

Guardaba el conocimiento legado por los autores grecorromanos sobre los animales y su sentido mítico alegórico. Aristóteles, Heródoto, Plinio son algunos de los citados (Luna, Mariscal, 2002, 9)

En la Edad Media los autores no conocían los animales que describían o ilustraban, copiaban sus descripciones, por lo que el bestiario se distancia de lo real dando ingreso al mito y lo fabuloso como algo verosímil. Entonces no se distinguía entre la realidad y la ficción, importaban los animales por lo que simbolizaban, interesaban tanto los monstruos como los animales fantásticos porque se transformaban en símbolos morales y religiosos. Aparecen en volúmenes ilustrados que describen características alegóricas muchas veces inspirados en mitos paganos que simbólicamente representaban aspectos morales del dogma cristiano.

Los bestiarios tenían también un amplio desarrollo en la cultura árabe. Dante Alighieri hereda de Brunetto Latini la afición por esta cultura. Las tres fieras alegóricas que se le aparecen a Dante personaje, impidiéndole el ascenso, son un producto de esta influencia. Las bestias míticas de los bestiarios medievales serán el antecedente inmediato de los Libros de historia natural del Renacimiento. Comenzaremos a encontrar una nueva actitud hacia el relato del animal; por ejemplo en los manuales de caza de Federico II, se observan sus hábitos, proliferan los zoológicos, hasta llegar a una época positivista en donde lo monstruoso será catalogado por el exceso, el defecto o la equivocación en la disposición de las partes, como señala Jean Boulet.

Los románticos retornarán al significado simbólico de los bestiarios medievales y los surrealistas encontrarán entre los bestiarios del siglo XIX algunos de los precursores de su estética. Valle Inclán publica en 1919 su "Bestiario" en *La pipa de Kif*, en 1920 Apollinaire publica *El bestiario o cortejo de Orfeo*, Paul Eluard *Les animaux et leurs hommes* y en 1948 Paul Claudel publica el ensayo que será prefacio en *Le Bestiaire Spirituel*.

En el contexto Latinoamericano del siglo XX, se destaca la década de los cincuenta, al punto que Margaret Mason y Yulan Washbrum hablan de "un pequeño Renacimiento de los Bestiarios". Se abre con *Bestiario* de Julio Cortázar (1951) y se continúa con *Mundo animal* de Antonio di Benedetto (1953), *Jaulario* de Piglia (1955), *El Manual de Zoología fantástico* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero (1957), *Bestiario* de Neruda (1958). Y ya en 1965, 1967 y 1968 el *Bestiario* de Anderson Imbert, *El Gran Zoo* de Nicolás Guillén y fragmentos de *Don Juan, el zorro* de Francisco Espinola, entre otros. Marosa di Giorgio publica sus *Poemas* (1953), *Humo* (1955), *Druída* / 1959), libros en donde los animales cumplen roles insólitos en las quintas maravillosas de *Los papeles salvajes*.

Estos bestiarios americanos no repiten fórmulas anteriores. El animal permite hablar e indagar aspectos

que simbolizan y preocupan de los hombres. La intertextualidad se transforma en una clave de lectura. Encontramos textos muy diversos, desde aquellos cuyo paradigma es el catálogo zoológico, el que habilita que un animal o monstruo se transforme en actante, es decir que actúe como personaje o conduzca al personaje sirviéndole de guía, o como antagonista. La herencia mítico-simbólica permite a los escritores crear a partir de estas genealogías bestiales.

Es interesante lo que señala Esperanza López Parada a propósito de este género:

El animal fantástico surgirá en todas las culturas, en situaciones y contextos varios, como piezas combinatorias de una mecánica ficcional y de una lingüística simbólica que lo siente imprescindible, sobre todo por ser tan reiterable (1993,49)

Gilles Deleuze en su libro *Diferencia y repetición* (2012) sostiene que la repetición difiere por su naturaleza de la representación, porque “lo repetido no puede ser representado, sino que debe ser significado, enmascarado por lo que significa” (Deleuze, 45). La repetición va enmascarando lo que significa porque el verdadero sujeto de la repetición es la máscara. Lo que se reitera o repite es un esquema, una mecánica, un arquetipo que insiste y se presta a ser reencarnado.



Plate XIII, E.W.Cooke. Texto sin título, Marosa di Giorgio

Analicemos entonces, a la luz de la temática de este género, la relación entre texto e imagen en el relato construido por Marosa di Giorgio, a propósito de la ilustración de los *Animales grotescos* de E. W. Cooke. Estos animales grotescos o criaturas construidas a partir de un collage de partes o fragmentos de animales, operan como personajes que ingresan al mundo de la poética marosiana como una zona Otra, desde otra orilla que la amenaza.

En esta ilustración de E. W. Cooke, titulada: *Plate XIII*, la eterna narradora lírica marosiana parece comparecer ante el “caso” que la involucra pero cuya causa desconoce, así como desconoce su lógica absurda que nos recuerda *El proceso* de Franz Kafka. La narradora de este viaje al más allá se somete a una lógica fantástica, donde lo irracional es ley constructiva, es lo Otro irreductible.

Pero construyamos un andamiaje que nos permita entender las intertextualidades y deconstruir la posible fábula fantástica. El salvajismo marosiano permanentemente transgrede las reglas de la estabilidad ontológica permitiendo la proliferación de múltiples metamorfosis en las criaturas que habitan su universo literario. En esta oportunidad, veremos cómo metaboliza los animales grotescos de Cooke, cómo los integra a su universo y cómo dialoga con cada una de sus criaturas.

Entre la “fundación de un mundo de postulación autónoma” (Benítez, 2012,21) y lo extraño que aparece desde la imagen de E. W. Cooke, en el juego propuesto en el *Bestiario Iluminado*, surge la incertidumbre de lo fantástico cabalgando entre las fronteras abiertas por el lenguaje icónico de dos universos: el propio y el extranjero. Ya no se trata solamente de entes que provocan terror, inestabilidad interpretativa o incertidumbre, como plantea la tradición abierta por Tzvetan Todorov (1970), ni de una escritura que se organiza en torno a la “isotopía de la transgresión” (Campra, 2001, 153-192), ni de “factualidades de presentación excluyentes en el interior de este mundo ficcional” (Benítez, 2014, 12), sino del pasaje de un mundo ficcional, distanciado y autónomo, construido por Marosa di Giorgio, al decir del encuentro ficcional con criaturas que ingresan, a través de la imagen, desde un universo distanciado ajeno. En vez de tratarse de “operaciones miméticas en conflicto” (Benítez), se trata de operaciones distanciadadas y códigos distintos que se juntan, no sin tensiones e inquietudes, provocando un efecto fantástico en el interior del espacio ficcional.

Es interesante observar este mecanismo de yuxtaposición o montaje de imaginarios, que opera por fragmentos o partes, para ir asimilando una totalidad. La incertidumbre acerca del sentido, produce hipótesis y desata asociaciones en una dinámica que atraviesa lo siniestro. Lejos de poner en riesgo el mundo ficcional autogenerado, esta ilustración de Cooke es asimilada

como una fantasmagoría. Y en esta operación se revelan algunas claves de la poética marosiana.

Abierta al juego que le proponen, no se instala como espectadora, no describe ni cataloga las criaturas como los antiguos bestiarios, sino que ingresa al espacio ficcional heterotópico que inauguran, manteniendo la identidad de su voz, la perspectiva de la eterna narradora lírica autodiegética de los *Los papeles salvajes*. Al igual que el relato de Julio Cortázar sobre los grabados de Aloys Zötl, Marosa di Giorgio logra establecer un espacio entre ambos territorios, el propio y el ajeno, transfigurándolos.

Para el análisis intertextual que realizaremos de la descripción de los animales grotescos en este relato, partimos de la hipótesis de que la conexión emocional siempre está mediada por el sistema de creencias y por el imaginario social. Como dice Diego Lizarazo:

Las figuras y situaciones que se construyen con nuestra mirada, muestran personajes y situaciones que hemos conocido por la historia cultural, las tradiciones narrativas y los universos imaginarios. (...) El análisis iconográfico exige un reconocimiento de las fuentes literarias, mitológicas, históricas y culturales en el que puede hallarse el origen de las representaciones específicas (101).

Intentaremos observar cómo Marosa di Giorgio decodifica las figuraciones de E. W. Cooke, señalando qué mitos o qué fuentes operan en su representación.



Detalle de Plate XIII, E. W. Cooke

La apertura de su relato comienza con el abandono del “castillo del cantar, el anticísimo palacio de los cánticos”, que aparece en la ilustración de E. W. Cooke como una borrosa construcción a la derecha. Se abandona el espacio poético propio, autoabastecido, para aventurarse en más allá, en la fantasía de otro artista. Y el vehículo de este alejamiento será el cisne:

Al atardecer, pero un atardecer clarísimo con fondo blanco, dejé el castillo del cantar, el anticísimo palacio de los cánticos.

El cisne y yo nos alejábamos. El cisne se detuvo en mitad del agua, y yo quedé en libertad. Viajé de pie sobre lo líquido. Nadaba parada hacia una península y anduve en ella.

Allí era el caso. (di Giorgio, 1999, 6.)

En la ilustración, el cisne es apenas perceptible en el plano de fondo; en el texto marosiano, su papel es relevante en la apertura y en el cierre del relato. Se trata de un animal sobre el que pesa una enorme carga simbólica reelaborada, en Latinoamérica, por el Modernismo y el decadentismo, luego, por las Vanguardias y que en los noventa, es citado y resignificado en este texto de Marosa di Giorgio.

En el *Fedón* de Platón, Sócrates habla del canto del cisne antes de morir como una manifestación de la eternidad del alma. En el espacio de significación desplegado por la narración marosiana sobre la lámina de Cooke, el cisne sirve de vehículo, pero llega a un límite y allí se detiene; adonde tiene que ir, no llega con este arquetipo.

Rubén Darío enalteciendo la elegancia y la armonía de este animal, en el poema *El cisne* reinterpreta el mito de Leda y el cisne que Ovidio relata en su *Metamorfosis*, como bien lo señala Salinas (1948, en Binns, 1971, 160). Recordemos que Zeus se transfigura en cisne para engañar a Leda con este artificio y poder copular con ella, dejándola embarazada. Fruto de esta unión, parirá un huevo del que nacerán la bella Helena y Pólux, uno de los dióscuros. Reviviendo el mito griego, Darío se identifica con Zeus, como poeta demiurgo que va tras la fecundación de Leda, símbolo de la poesía. La poesía es fecundada por el poeta que opera como el dios transfigurado en cisne. En *Los cisnes* hace una segunda relectura en donde Leda es la poesía tradicional fecundada por el cisne, que representa el proyecto modernista de Darío. La capacidad metamórfica del poeta es una capacidad divina que expresa este animal.

Niall Binns señala, en los poemas císnicos de Delmira Agustini, el develamiento de la perspectiva masculina que opera en el tratamiento del símbolo de Darío (1995, 166). Por ejemplo en el poema *Visión* encontramos una nota claramente intertextual, con carácter erótico y poético hacia el poema de su maestro: “Era mi mirada una culebra/ Apuntada entre zarza de pestañas/ al cisne reverente de tu cuerpo”, “yo esperaba suspensa el aletazo/ del abrazo magnífico”. (Agustini, 1993, en Binns, 167-168) Pero en el poema *Nocturno de Los cálices vacíos*, el cisne, de pronto, adquiere otra significación, se identifica con el yo lírico femenino: “Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros/ Voy manchando los lagos y remontando el vuelo.” (Agustini, 1993, en Binns, 169)



Leda Borghese. Copia anónima del original de Leonardo da Vinci

En el libro *Otras vidas* se destacan dos notas en las que Marosa di Giorgio realiza un comentario crítico sobre la poética de Delmira Agustini. En una, describe a Delmira como Leda sobre el estanque, que es a la vez “altar y lecho”, en donde “el cisne está sobre su ser”. La ve encaminándose hacia una “nupcia perpetua”, pero aclara que “no podía casarse sino con ella misma” y que, cuando no respetó ese destino, se rompió la urdimbre y “corrió sangre”. Se refería a la urdimbre poética, a la que estaban ambas poetisas consagradas, y agrega, a propósito de Delmira Agustini: “vivió del canto y del en-canto”. Estas palabras nos recuerda, el “castillo de los cánticos” abandonados por el yo marrosiano sobre el cisne, en el texto de *Bestiario iluminado*.

En la nota que Marosa escribe sobre Delmira invierte la operación de Darío y ve en el yo lírico delmiriano a Leda y, en el cisne, a su arte como autofecundación.

Se da una feminización del símbolo y un paso más allá. Para Marosa di Giorgio, en Delmira Agustini operan los principios masculino y femenino juntos. El estanque es página, “lecho y altar”.

Vicente Huidobro retomará el símbolo del cisne para anunciar el fin del modernismo en *Allazor*: “La muerte se ha dormido en el cuello de un cisne/ Y cada pluma tiene un distinto temblor” (Huidobro, 1964, en Binns, 173). Y, en *Coitos interruptus*, Nicanor Parra vuelve al mito de Leda y del cisne para realizar su crítica vanguardista al modernismo con sus antipoemas: “Zeus se enamoró de una mortal/ y no pudiendo pernoctar con ella/ puesto que la belleza dijo no/ decidió transformarse en avechucho” (Parra, 1985, en Binns, 173).

Recordemos el parricida primer verso del soneto de González Martínez que decía: “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje” (González en Binns, 1995,



Plate XIII, E. W. Cooke

162). Esta violencia vanguardista contra el símbolo modernista del cisne no está en Marosa, simplemente lo sentimos como su vehículo en el inicio del recorrido, del que toma distancia para su viaje onírico a nuevos territorios poéticos remotos, inexplorados, “terra incógnita” en donde ahora habitan los monstruos de Cook.

En el relato de Marosa, escrito a propósito de los *Animales grotescos*, el yo lírico abandona el vehículo del cisne, este monumental símbolo modernista, y avanza más allá de su territorio simbólico y de su elemento, “nadaba parada”, dice, como si se tratara de un milagro sobre las aguas, un sueño, o una visión mística. Contrastan los elementos estáticos como el castillo o palacio de los cánticos, el cisne detenido y los tres animales estatuarios, con el elemento dinámico dado por el desplazamiento de la protagonista. Del espacio armónico y autosuficiente, representado por la torre y el cisne, se pasa a un espacio de libertad e inquietud: el territorio de los sueños, de las pesadillas, de la otra orilla. La protagonista se libera del cisne, atraviesa las aguas milagrosamente, como una virgen, para asistir “al caso”.

Allí se encuentra ante los tres animales grotescos de Cooke. “Tres. Al parecer nunca son menos ni más” (di Giorgio, 1999, 6) “¿Qué hago?” se pregunta el yo lírico, pero estas criaturas estatuarias no la observan, no reparan en ella. “Estaban rarísimos”, su aspecto no es familiar: “habían andado mucho por el ensueño de otros” y recién habían tomado forma y actitud, “cuajaron” en el “niveo atardecer”, metáfora que expresa la lenta asimilación ficcional de estas criaturas. Pasan de lo informe de los sueños de otro, de lo otro, a transformarse en figuras fantásticas de un bestiario propio. Entonces Marosa procede a la descripción, a la catalogación, al análisis de su psicología y de la apropiación del sentido alegórico que está en el paradigma de todo bestiario: “Uno estaba compuesto por una muy especial mitad de cebra. Su cabeza y el rostro prometían la sinrazón, sobre todo con el cuerno solo al lado de la nariz”.

Si comparamos la cebra de Cooke con la de Aloys Zötl, apreciaremos en el primero la técnica del montaje y desmontaje, del desmembramiento y la alteración de la lógica, que el absurdo de estos seres denuncian. Está sin embargo más cerca de las técnicas surrealistas del collage que el hiperrealismo naif de Aloys Zötl. Marosa no se detiene en este ser. La promesa de la sinrazón la aleja de la estética surreal.

La segunda figura es un murciélago felino que se prestará a mayores identificaciones. Los ojos son “ojos de niña parida sin madre”. Se trata de un dato que tiene anclaje en los datos autobiográficos de Marosa di Giorgio. En *Diamelas a Clementina Médici* (2000), dice sentirse “huérfana” (628) por la muerte reciente de su madre. En este 1999 proyecta este sentimiento de orfandad en los ojos de niña de este animal grotesco, de

sexo ambiguo: “estaba muy preocupado; pero a lo mejor era una hembra violada hacía poco; sin lástima, a destajo, o a lo mejor estaba eso, algo así; sería su gran esperanza, culminación”. (1999, 6)

La ambigüedad está también en las distintas hipótesis en torno al acto sexual: violación o deseo, fecundación o aborto, conocimiento de la maternidad (huevo o feto) o de la poesía. Reelaboraciones del mito de Zeus y Leda en la complejidad de las lecturas intertextuales metamórficas que se proyectan sobre este animal grotesco. En el cuadro de Cooke, esta figura reúne al gato y al murciélago, o ratón volador, bajo el emblema paradójico: “A bon cat, bon rat”. Pero nada de esto aparece en la lectura de Marosa que ve, en las alas del murciélago, una sábana de membranas drapeadas, un “impresionante manto”.

Y en este momento aparecerá el tercer personaje: “era una señora firme, decidida. La cara horrible, la boca poblada”. Representa lo siniestro femenino, se ubica a la izquierda de la vulnerable criatura con rostro de gato que mira al frente, en el centro. Al igual que el primero, se coloca de costado, mientras que la figura central está de frente. Esto nos recuerda el conjunto formado por las tres gracias, nombradas en el final, que representan lo agradable, el encanto de lo bello.



Las tres gracias, P.P. Rubens

En los cuadros de Rafael Sanzio, Pedro P. Rubens o de Hans Baldung Grien, aparecen tres figuras femeninas, dos miran hacia un lado y la tercera hacia el otro. En los dos primeros, la figura central aparece de espalda y las que se ubican en los extremos, de frente. En el texto marosiano estamos en el reino del revés, se visualizan las costuras de lo onírico, de lo pesadillesco, los residuos que dejan en la orilla del día los miedos, los deseos bestiales, los sin sentidos. En esta dama delicada y monstruosa se destacan y detallan los elementos



La Armonía (¿Las tres Gracias?), Hans Baldung Grien

de su vestido. Contrasta la descripción convencional, común a las descripciones de los vestidos que Marosa di Giorgio realizaba semana a semana para la sección de sociales de la Tribuna Salteña, con la naturaleza del personaje. Lo fino se torna delirante: “gorro de astrakán fluvial, chaquetilla, golilla, y algo al hombro que parecía un giro. Y había que notar los zapatillos, finos, delgadísimos, la punta de los botines de esa damisela”.

Pero detrás de este refinamiento se despliega “un distintivo tremendo”: llevaba su espinazo al aire. Se trata de una representación de la muerte: “la cadena de vértebras, tan bien rimadas, colgando de este hombro, a lo largo del vestido.” El lenguaje de la moda se mezcla con el “memento mori”, con la representación de la arcana muerte, preparada para su entrada en escena: “Parecía bien con su detalle de huesos, con su procesión luciente, feroz.” La representación de lo femenino fatal, revés de la madre, transforma, en el bestiario,

en danza macabra. Despierta las alertas: “Cuidado con esa dama. Podría decidir por todos, Mover la llavecita en la inmensidad. Tal vez no” (1999, 6). La llavecita simboliza el poder de abrir y cerrar las puertas, controlar los pasajes.

No hay alegoría ni certeza en este bestiario absurdo, fantástico, ocasión de ser disparatado. La llave que abre y cierra puertas bien puede ser una variación de la función de las tijeras que cortan el hilo de la vida. Estas irónicas gracias pueden también convertirse en extrañas parcas que determinan el destino del caso, según su lógica absurda. Pero ¿cuál es el caso ante el que el yo marosiano comparece? Como en los relatos de Kafka, esta pregunta no halla respuesta.

El viaje a la otra orilla llega a su fin. La voz se dobla, en el discurso directo, para recordarle: -“No te olvides del Cisne que permanece allí en el agua.”(1999, 6) El yo lírico dice no olvidarlo pero lo observa a lo lejos, inmóvil, indiferente vehículo sobre el agua. El cisne es también el amante indiferente, la poesía sin la presencia del poeta, es parte del mundo autoabastecido y protegido en su belleza, en su familiaridad, distante de estas zonas limítrofes con lo monstruoso, con lo siniestro, con la muerte. El cisne, al fondo, ya no puede acompañar al yo en este recorrido hacia lo otro, en este tramo final.

Ahora Marosa, representación constante del yo lírico narrativo, está sola, existencialmente sola, lejos de esa divinidad fecundante, cerca y compareciendo ante estas tres paradójicas “gracias”, o (des)gracias, representadas por estos tres animales grotescos que amenazan todo sentido y que anuncian el final. La poeta está sola ante una mezcla de huesos, restos, sueños rotos, montajes fallidos y discordias que se acumulan en la otra orilla, que toman vida y amenazan con la muerte.

¿Reelaboración de los mitos clásicos, del mito de Leda y el cisne, a la luz del juego de imágenes e intertextos? ¿Arte poética de la salteña ante la inminencia de un juicio final a su obra? ¿O alegoría grotesca del juicio final, heredera de los bestiarios? Preguntas cuyas respuestas parecen perderse en el juego de reflejos que propone el encuentro entre la voz marosiana y las imágenes de Cook.

Bibliografía

- Agustini, Delmira (1993): *Poesías completas*. Madrid: Cátedra.
- Alazraki, Jaime. “Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar”, en *Revista Iberoamericana*. Vol XLVIII, N° 118-119. Enero- Junio, 1982.
- Benítez Pezzolano, Hebert (2012). *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Estuario editora.
- (---) “Raros y fantásticos: perspectivas teóricas”, en [sic] *Revista arbitrada de la Asociación de Literatura del Uruguay*, Año IV, N° 10, diciembre de 2014.
- Binns, Niall (1995). “Lecturas, malas lecturas y parodias: desplumando el cisne rubendariano”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Número 24, Madrid, Servicio de Publicaciones, UCM.
- Campra, Rosalba (2001): “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/ Libros S. A.
- Cortázar, Julio (1977). “Paseo entre las jaulas”, en *El Bestiario de Aloys Zötl (1803-1887)*, Parma: Franco Ma. Ricci.
- Deleuze, Gilles (2012). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- di Giorgio, Marosa (2017). *Otras vidas*. Compilado por Nidia di Giorgio. Montevideo: Adriana Hidalgo.
- di Giorgio, Marosa (2008). *Los papeles salvajes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- di Giorgio, Marosa. “Bestiario Iluminado. A propósito de los *Animales grotescos* de E. W. Cooke”, en *Insomnia. Posdata. N° 78*. Junio 17 de 1999.
- González Martínez, Enrique (1971). *Obras completas*. México: Colegio Nacional.
- Huidobro, Vicente (1964). *Obras completas*, Vol. I. Santiago: Zig Zag.
- Lizarazo Arias, Diego (2004). *Íconos, figuraciones, sueños: Hermenéutica de las imágenes*. México: S XXI Editores, s.a.
- López Parada, Esperanza (1993). *La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología.
- Mariscal, Luna-Xiomara, Karla (2002). “Proceso de formación del bestiario medieval”, en *Medievalia* 34. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Parra, Nicanor (1985). *Hojas de Parra*. Santiago. Ed. Gaymedes.
- Todorov, Tzvetan (2006): *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós: Buenos Aires.

La representación de los afrodescendientes en la nación “blanca”: el negrismo de Ildefonso Pereda Valdés y las artes plásticas

Rodrigo Viqueira

Rodrigo Viqueira

rodrigoviqueira@gmail.com

Magister en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana (FHCE, UdeLaR). Su tesis abordó la obra poética y antropológica de Ildefonso Pereda Valdés. Profesor de Literatura egresado del IPA, se desempeña como docente en Enseñanza Media pública y privada. Ha publicado capítulos de libro sobre literatura latinoamericana y participado en diversos congresos nacionales e internacionales.

Resumen

Este artículo aborda los orígenes de la poesía negrista de Ildefonso Pereda Valdés, considerando sus relaciones con las vanguardias europeas y con la obra de Pedro Figari. Se intenta determinar y analizar la importancia de las artes plásticas en la obra de este escritor, a la vez que se examina la representación de los afrodescendientes en sus primeros textos negristas aparecidos en *La guitarra de los negros*.

Palabras clave: Ildefonso Pereda Valdés –negrismo – Pedro Figari – afrodescendientes en Uruguay

The representation of blackness in the “white” nation: poetry and visual arts in Ildefonso Pereda Valdés’s negrism

Abstract

This article discusses the origins of Ildefonso Pereda Valdés’ “negrismo”, focusing on his relationship with European Avant-Garde and with Pedro Figari’s work. The importance of visual arts on Pereda Valdés’ early work is analyzed, as well as his representation of blackness in *La guitarra de los negros*.

Key words: Ildefonso Pereda Valdés - primitivism – Pedro Figari - afro-descendants

Renovación plástica y poética en el Uruguay de los años veinte

La década del veinte constituyó un período de transformaciones artísticas en América Latina, fundamentalmente a partir de la ruptura estética e ideológica que significó la vanguardia histórica. En el caso uruguayo, si bien existió una renovación que afectó a varias disciplinas artísticas, puede postularse que no se dio una experiencia vanguardista comparable a la de países como México o Brasil, hecho que ha llevado a hablar de una vanguardia “tibia” o sin dureza para referirse a la ausencia de movimientos artísticos radicales en el campo cultural del período.

Esta singularidad de la etapa vanguardista uruguaya puede ser pensada teniendo en cuenta las reflexiones de Hugo Achugar. Según este autor, en las décadas del diez y del veinte, el batllismo reformista y modernizante lleva a cabo o favorece un fenómeno de estatización de la cultura uruguaya en el que se pretende que el Estado intervenga en todos los aspectos de la vida cultural, a la vez que se integra a muchos intelectuales y artistas al propio aparato estatal a través de subvenciones, premios, cargos diplomáticos, etc.

Se impone en la cultura, además, el criterio del “acuerdismo” que organizaba la vida política nacional en esos años; esa búsqueda del consenso también en el plano estético y cultural explica que la llegada de las vanguardias europeas resulte parcial y con un tono de moderación, en comparación con otros países latinoamericanos. Dice Achugar (1987: 112): “El espíritu conciliador del acuerdismo pudo propiciar el eclecticismo pero supuso además un filtro de todo intento desinstitucionalizador. Se entendió el problema más en términos de un cambio técnico que como un cuestionador de la sociedad y de los principios que la sustentaban”.

Este último punto resulta medular, puesto que la vanguardia uruguaya careció de un espíritu revulsivo y rupturista radical a nivel estético, cultural o político, y fue entendida casi exclusivamente como un asunto técnico-estilístico y no como un cuestionamiento a la institución del arte en sí. En ese marco se procesó la llegada de las tendencias vanguardistas, que fueron incorporadas, salvo excepciones, con un espíritu ecléctico y moderado, lo que puede apreciarse en las revistas literarias como *Los Nuevos* (1920-1921), que con veinte años fundó y dirigió Ildelfonso Pereda Valdés junto a Federico Morador. En ella se difunden por primera vez algunas novedades artísticas europeas, especialmente las vanguardistas, a través de artículos explicativos sobre varios *ismos*, como el cubismo, el creacionismo o el ultraísmo¹.

También las posteriores *La Cruz del Sur* (1924-1931) y *La Pluma* (1927-1931) mantuvieron esa moderación y amplitud estética, que según ha sido señalado por

Gabriel Peluffo Linari (1999b), son características compartidas también por las artes plásticas uruguayas del período: “Una renovación estética prudencial, solventada por una actitud racionalista, es la que adhirió sin rozamientos al espíritu acuerdista y largoplacista del “País Modelo” (1999b: 39).

En referencia a la renovación plástica de este período, y con especial foco en la “escuela planista” de los veinte, Peluffo Linari ha indicado la existencia de una plataforma estética común basada en el “consorcio de *racionalismo* y *regionalismo*, par fundante del ‘nuevo estilo’” (1999b: 40); esos lineamientos estéticos pueden encontrarse tanto en la práctica de la pintura, el diseño y la arquitectura como en la enseñanza artístico-industrial.

Asimismo, “se hace más permeable y fluida la relación interdisciplinaria: pasa a ser normal que un pintor formado en la escuela del Círculo [de Bellas Artes] incurriera, al mismo tiempo, en la realización de afiches publicitarios, en ilustración periodística, o en el diseño carnavalesco.” (Peluffo Linari, 1999b: 41)

Un escenario importante para la renovación estética de los veinte fue el de las revistas literarias y culturales, en cuyas páginas confluyeron experimentaciones literarias y visuales. En ese sentido, publicaciones como *La Cruz del Sur*, *La Pluma*, *Boletín de Teseo* o *Cartel*, no solo contribuyeron con la difusión de las obras de Figari, Barradas o Cúneo, sino que también fueron un espacio para las modernas xilografías de artistas como Federico Lanau o Melchor Méndez Magariños, que aparecieron muchas veces como correlato visual de textos literarios. Esa colaboración se prolongó en libros: los grabados de Lanau ilustraron poemarios de Carlos Sabat Ercasty, Emilio Oribe y Fernán Silva Valdés, mientras que las maderas de Méndez Magariños aparecieron en libros de Pedro Leandro Ipuche y del vanguardista Alfredo Mario Ferreiro.

Esa alianza artística de los veinte ha sido descripta por Rodrigo Gutiérrez Viñuales de la siguiente manera: “El vínculo entre artistas y literatos se hace cada vez más estrecho: aquéllos ilustraban los poemas y otros escritos de estos, y por contrapartida se beneficiaban de escritos sobre sus obras que los escritores publicaban en periódicos o revistas” (2014: 74).

En estas coordenadas de renovación plástica y poética aparecen los primeros textos de Ildelfonso Pereda Valdés, publicados tanto en revistas literarias como en periódicos de amplia circulación, en los que se percibe la búsqueda de representar lo “nuevo”, pero sin encarnar un espíritu de ruptura ni en lo estético ni en lo político. Además, Pereda Valdés toma la posición más cosmopolita, pues parece entender la renovación literaria como un diálogo (no siempre coherente) con las tendencias contemporáneas de Europa, lo que lo posiciona en un lugar diferente al que por esos mismos

años ocupaban poetas del nativismo como Fernán Silva Valdés o Pedro Leandro Ipuche.

En la década del veinte, Pereda Valdés también fue el introductor de otra de las tendencias de las vanguardias históricas latinoamericanas, el llamado “negrismo”. Su obra negrista, por tratarse de la producción literaria de un escritor blanco sin conexiones con los afrodescendientes, despertó cierta extrañeza en críticos tanto de su época como posteriores, que se preguntaron qué ideas o influencias determinaron ese “descubrimiento” del tema negro. El ejemplo más notorio es el de Ángel Rama, quien, en un clásico ensayo de los años setenta sobre las vanguardias latinoamericanas, al referirse a cómo el imperativo de lo nuevo se expande por América Latina, esboza al pasar una posible —y excesivamente dura— razón del negrismo de Pereda: “*Los Nuevos* es una consigna suficientemente explícita, a pesar de su evidente vaguedad: con ella se puede bautizar una revista en el Montevideo de 1920 donde Ildefonso Pereda Valdés ha de descubrir, leyendo a Apollinaire, que también había negros en América Latina” (Rama, 1998: 138).

Más allá de esta reductiva explicación, la poesía negrista del autor se originó en un complejo cruce de tendencias estéticas, que aún no ha sido suficientemente explorado. En este artículo abordaré los orígenes del negrismo de Ildefonso Pereda Valdés, tomando como eje la relación del escritor con las artes plásticas.

El negrismo inicial de Pereda Valdés: *La guitarra de los negros*

Las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX encontraron una fuente de renovación estética importante en objetos y manifestaciones culturales de pueblos no occidentales, fundamentalmente africanos, dando lugar a lo que se ha designado como *primitivismo* o *negrismo* vanguardista. Este complejo fenómeno cultural puede situarse a comienzos de siglo, cuando algunos pintores fauvistas y cubistas (que buscaban apartarse de la tradición naturalista del arte occidental) “descubren” el valor estético de determinados objetos de origen africano, tomándolos como una influencia central en sus proyectos de renovación plástica. Pintores como Maurice de Vlaminck, André Derain, Matisse o Picasso toman contacto con estos objetos en el Museo de Etnografía parisiense del Trocadero y, según sus propias versiones sobre el “encuentro”, hallaron en esas piezas una forma original e imaginativa de concebir los planos y las proporciones en la representación de la figura humana. A partir de ese “descubrimiento” iniciado en torno a 1906, el interés de los artistas modernos por el *art nègre* —y el mundo exótico que evocaba— se extendió a la literatura, la música, el teatro, etc. Más allá de la admiración y el juicio positivo, es evidente que esa

fascinación por el arte africano que inician los artistas de vanguardia es resultado de la aplicación de criterios de valoración occidentales, y se apoya de modo más o menos consciente en prejuicios evolucionistas. Esas piezas son apreciadas como arte —desde un punto de vista estético— sin interés por el contexto de su producción; en forma frecuente aparecen prejuicios evolucionistas y racistas que llevan a que el arte “primitivo” sea comparado incluso con el arte infantil (Flam y Deutch, 2003).

Esta veta de primitivismo negro abierta por las artes plásticas europeas pronto es continuada por escritores de la vanguardia literaria parisiense, como Guillaume Apollinaire, Gertrude Stein o Blaise Cendrars, quien publica en 1921 una antología de folclore y literatura oral africana (*Anthologie nègre*), ampliamente difundida en la época.

Pese a la profusa historia de manifestaciones literarias y plásticas que abarca, el primitivismo o negrismo no se configura como un movimiento estético organizado a la manera de los otros *ismos* de la época, sino que se trata más bien, como señalara Jorge Schwartz (2002: 660), de un repertorio de temas y formas. A modo de ejemplo: aparte de compartir un mismo espíritu de interés o fascinación por lo *nègre*, poco tienen que ver entre sí los textos primitivistas de Apollinaire con las performances dadaístas del Cabaret Voltaire, inspiradas en rituales africanos.

En ese marco, resulta innegable que el impulso inicial del negrismo de Pereda Valdés provino de las vanguardias europeas. Sus contactos con el primitivismo vanguardista estuvieron determinados mayormente por la representación de los cubistas, aunque en general también por la moda primitivista reinante en el París de los veinte.

No obstante, es importante destacar que sus primeros textos negristas no se dieron en los primeros años de la década del veinte; de hecho, en sus artículos de 1920 y 1921 dedicados a Apollinaire y al cubismo no hay mención al tema primitivista como algo importante o destacado. Por tanto, si bien puede sostenerse parcialmente la idea de Rama de que Pereda Valdés “descubre” a los negros a partir de Apollinaire y el cubismo, no es en ese momento cuando ensaya sus primeros textos negristas, sino algunos años después, cuando publica *La guitarra de los negros* en 1926. O de otra manera: Pereda Valdés puede haber descubierto a los negros leyendo a Apollinaire, pero no es la imitación de ese poeta o de las vanguardias parisienses (o por lo menos no solamente) lo que lo lleva a escribir los primeros textos negristas.

Hacia 1925, la relación de Pereda Valdés con el ultraísmo español y con la vanguardia europea en general es menos fuerte, y se aprecia en el autor un interés por llevar su obra hacia lo americano y lo local, en un proceso similar a lo que sucedió con otros escritores latinoamericanos de vanguardia luego de una prime-

ra etapa más cosmopolita. Este leve desplazamiento de Pereda Valdés es perceptible también en su correspondencia, dado que a partir de 1925 se multiplican los contactos con escritores de toda América Latina, mientras que en cambio sus cartas con franceses y españoles comienzan a ser más escasas.

Estos cambios en su orientación también se explican por su participación e integración en el grupo de intelectuales de la revista *Martín Fierro* (1924-1927) de Buenos Aires. Pereda Valdés, quien ya había publicado algunos textos en la segunda etapa de *Proa*, no era un simple colaborador ocasional para los vanguardistas argentinos, sino una figura considerablemente reconocida en el campo literario porteño; más aún a partir de 1926, cuando pasa a residir por un largo período en Buenos Aires y se integra al grupo martinfierrista, el cual también se caracterizaba por la voluntad de cruzar lo moderno con lo local o criollo.

De hecho, *La guitarra de los negros* (1926) fue publicado conjuntamente por las editoriales de *La Cruz del Sur* y *Martín Fierro*, en un hecho editorial significativo, entre otras cosas porque revela cierta hermandad o afinidad entre los proyectos de ambas revistas vanguardistas rioplatenses, como ha señalado Pablo Rocca (2002).

En *La guitarra de los negros* están muy presentes esos contactos del autor que prueban su importancia en el ambiente cultural rioplatense. Desde el retrato del poeta hecho por Norah Borges que abre la obra hasta las dedicatorias de los poemas (a Pedro Figari, Pedro Leandro Ipuche, Jorge Luis Borges, Evar Méndez, etc.), pueden verse como operaciones de legitimación del libro en tanto texto moderno y vanguardista, a la vez que criollista o nativista. Además, se destaca la importancia de lo visual en el libro, tanto por los grabados de la artista plástica argentina María Clemencia López Pombo, como también por los poemas dedicados a figuras del mundo de las artes plásticas locales (“La guitarra de los negros” a Figari; “Pastoral” a M. Méndez Magariños; “Las estrellas” a Eduardo Dieste).

En este poemario se percibirá concretado el desplazamiento del autor hacia lo autóctono, pues en varios de los poemas que componen el libro aparecen paisajes camperos y alusiones a los mitos del imaginario rural rioplatense, como en *La guitarra*, *La inútil cosecha* o *Campo*. Esta nueva preocupación por lo local lo emparenta con el movimiento nativista uruguayo, representado en la poesía por Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche, quienes desde comienzos de la década del veinte desarrollaron una lírica en la que se estetizan ciertos objetos y sujetos tradicionales, pertenecientes en su mayoría al imaginario campestre rioplatense².

Ildefonso Pereda Valdés no perteneció al grupo de artistas nativistas; aunque compartiera parcialmente cierto interés por lo autóctono, su trayectoria poética estuvo desde comienzos de la década más centrada en

la línea cosmopolita. Pese a su voluntad de representar lo local, acentuada a partir de 1925 y perceptible en varios poemas de *La guitarra de los negros*, Pereda Valdés no se sentía identificado con las poéticas nativistas al estilo de Fernán Silva Valdés o de Pedro Leandro Ipuche, tal como manifestó en más de una ocasión³.

Lo nativo o criollo ingresa en la poética de Pereda Valdés integrándose al eclecticismo que lo caracteriza. En el libro, de hecho, las evocaciones rurales idealizadas se alternan con ambientes marítimos y urbanos, al igual que las imágenes creacionistas y ultraístas se mezclan con confesiones neorrománticas de tono sentimental, sumados a los dos poemas que inauguran la línea negrista de su obra (*La guitarra de los negros* y *Los tambores de los negros*).

Precisamente estos poemas son los que ocupan el primer plano, más aun teniendo en cuenta que el libro iba a titularse *La canción bruja*, nombre de otro de los poemas incluidos en el poemario, según lo señaló Gervasio Guillot Muñoz en su crítica en *La Cruz del Sur*; pero finalmente su autor se decide por *La guitarra de los negros*, privilegiando esa línea negrista recién fundada. Además, al año siguiente publica *Cinq poèmes nègres* (que incluye tres poemas nuevos de la misma temática) y en 1929 *Raza negra*, un libro enteramente dedicado a la poesía negra. Es decir que de todas las vertientes estéticas que confluyen en *La guitarra de los negros*, es el recién descubierto negrismo el que desarrolló en sus libros inmediatos.

Si bien en esos poemas son notorias las huellas del primitivismo europeo en la mirada exotizante de Pereda Valdés sobre el universo afro, no debe pasarse por alto el hecho de que el autor desarrolla esa representación estética del negro en el momento en que busca acercar su obra a lo local o nativo.

Al representar lo afrouruguayo, la búsqueda de lo autóctono toma un camino particular y original en el contexto de la lírica uruguaya de la época. En este sentido, y refiriéndose al negrismo de Pereda Valdés, ha señalado Pablo Rocca (2002: 41):

Lo que se podría llamar el tema “nativo clásico” rioplatense, el gaucho y su mundo, no solo tenía una tradición poco más que centenaria, sino que en ese terreno tenía competidores fuertes que ya se habían hecho su lugar y hasta se habían hecho acreedores de reconocimiento entusiasta de la crítica de las dos orillas (Zum Felde aquí, Borges allá). En cambio, el negro, que en la pintura Pedro Figari estaba frecuentando con igual veneración por parte de la crítica joven, no tenía sus cultores literarios.

La mención a Figari es sumamente relevante por su influencia en los jóvenes artistas de los veinte. La serie de sus *Candombes* fue inspiradora para algunos ar-

tistas en el sentido de impulsarlos a representar al negro como otro de los personajes “primitivos” americanos, y en especial para Pereda Valdés, quien dedicó a Figari el poema que da título al libro.

No obstante, tal como el mismo poeta señala en la respuesta a *La Cruz del Sur*, la atracción que ejerce lo cosmopolita impide una adhesión completa al nativismo, por lo que las representaciones primitivistas de la vanguardia francesa constituyen también una fuerte influencia en el negrismo inicial de Pereda Valdés, determinando la forma en que este se apropia del tema negro.

El negrismo iniciado en *La guitarra de los negros*, por lo tanto, no solamente parece ser una opción original —poco abordada por la literatura— de representar lo nativo, sino que es también un punto de unión entre lo cosmopolita-moderno y lo local-americano. Ildefonso parece encontrar entonces en el tema negro un capital doblemente prestigioso: moderno y nativo, un punto de cruce entre el cosmopolitismo vanguardista —la moda internacional del *art nègre*— y el criollismo o nativismo en el que busca inscribirse.

Esta doble vertiente, con las contradicciones estéticas e ideológicas que supone, se percibe en toda la poesía negrista escrita por Pereda Valdés en los años siguientes.

En el primer poema del libro, *La guitarra de los negros*, el ambiente es rural y los negros se integran en alusiones al universo gauchesco:

Dos negros con dos guitarras
tocan y cantan llorando.
[...]
La cuchilla de sus dientes
corta el canto en dos pedazos.
Melancolía de los negros
como copa de ginebra.

(*La guitarra de los negros*)

Los personajes negros son traspuestos a un contexto campero, alejándose del primitivismo africano más frecuentado por la vanguardia europea, o en todo caso, buscando una versión local de dicho primitivismo.

El otro poema —*Los tambores de los negros*—, aunque mantiene la asociación de los negros con lo musical, varía bastante en la forma de representar al mundo afro, variación que en sí misma es una evidencia de las vacilaciones del autor en torno a esta temática internacional/local.

En este segundo poema el centro es también un tema tradicional afrouruguayo, un candombe, por lo que el ambiente es urbano. Mientras que en París se volvían moda otras músicas de origen afroamericano, como el jazz o el maxixe, Pereda Valdés busca en el —menos célebre— candombe afrouruguayo su propia

versión local de esa moda, pero ajustándolo a los parámetros culturales europeos, por lo que plasma el candombe con notable exotismo:

Los negros de largos tambores,
de rojos collares, de plumas azules,
de labios violentos, de ojos sensuales,
llenan la ciudad de un chillerío africano.
Borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás,
borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás.
¡Música de la selva en medio de la ciudad!
¡Alegría de los negros de dientes afilados!

(*Los tambores de los negros*)

La figura de los negros llega incluso a animalizarse y se carga con una connotación de sensualidad primitiva, característica del exotismo vanguardista, lo que deriva en cierta mirada despectiva (“chillerío africano”). En este sentido, la imagen que se da del baile afrouruguayo es manifiestamente irreal e imaginaria.

Cada estrofa se cierra con el juego onomatopéyico para reproducir el sonido de los tambores afrouruguayos, en un recurso fonético que, siendo característico de buena parte de la poesía negrista antillana, Pereda Valdés no utilizará demasiado a lo largo de su obra.

En estos poemas que inician *La guitarra de los negros* también es interesante el lugar ocupado por el sujeto enunciante, dado que en ninguno de los dos el texto se enuncia desde la voz de un afrodescendiente o alguien de herencia africana. Pereda Valdés no reproduce ni ficcionaliza la voz del negro, no habla por él, lo que lo diferencia no solamente del antecedente local de Acuña de Figueroa sino también de otras poéticas iniciales —y centrales— del negrismo latinoamericano, como los *Motivos de son* (1930) de Nicolás Guillén. El que no sea frecuente en la poesía negrista de Pereda Valdés la imitación del habla de los afrodescendientes explica que en su negrismo no tengan tanta importancia los rasgos oralizantes que caracterizan a los poetas del negrismo caribeño.

En la poesía de Ildefonso, quien enuncia el poema parece ser más bien un observador externo a las escenas evocadas. En *Los tambores de los negros*, incluso, hay una referencia explícita al sujeto de la enunciación lírica:

[...]
Cuando la ciudad se apaga de luces y colores,
y muere el carnaval en la primera aurora,
los negros se retiran. Y mi corazón, que es un
tambor,
al latir repite sordamente, locamente:
Borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás,
borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás.

Ese *yo* no es parte de quienes protagonizan el can-dombe, los observados, sino que recién es mencionado cuando “los negros se retiran”. Parece más bien ser la figura de alguien que se identifica emocionalmente con la escena musical presenciada, reproduciendo finalmente —en su interior, su “corazón-tambor”— el sonido que antes partía de los músicos.

Más allá de las líneas e ideas estéticas que confluyen en sus primeros poemas negristas, para comprender cabalmente la visión que tiene en sus inicios Pereda Valdés sobre el mundo afro, resulta de gran interés un artículo publicado por él en *La Cruz del Sur* en febrero de 1926, que acompaña a la reproducción de un grabado de María Clemencia López Pombo, el cual representa a unas figuras de origen africano bailando y tocando instrumentos en un ambiente tropical. Este artículo, titulado *Los negros*, pese a su brevedad, adquiere gran importancia dado que parece ser su primer texto en prosa sobre la cuestión, y se publica además muy poco tiempo antes de la aparición de *La guitarra de los negros* (de hecho, hay en él alusiones a que los dos poemas negristas ya habían sido escritos). Asimismo, evidencia nuevamente el cruce entre lo poético y lo plástico que se encuentra en los orígenes del negrismo de Pereda Valdés.

El tema sobre el que reflexiona el autor es el papel de los negros en el arte moderno. El interés, por tanto, es exclusivamente estético, y nada tiene que ver con los afrodescendientes como sujetos sociales ni con sus problemáticas contemporáneas o históricas. Pereda intenta llevar a cabo en este artículo una defensa de la legitimidad del tema negro para el arte moderno.

El disparador de la reflexión es el grabado, pues dice: “Todos estos recuerdos se me enredaron, al contemplar este grabado tan lindo, de María Clemencia, frente al cual he sentido la necesidad de decir algo sobre los negros” (Pereda Valdés, 1926b). Luego se pregunta: “¿Qué representan los negros en el arte? ¿Desde cuándo se les ha facilitado carta de ciudadanía y se les permite inspirar seriamente a los artistas? ¿Ha sido una conquista de los negros o entrometimiento?”.

En este fragmento citado puede verse que, en este momento, Pereda Valdés concibe el mundo afro en función del arte occidental moderno; esta postura se torna evidente en la imagen territorial que utiliza, al preguntarse cuándo se los dejó entrar al terreno del arte, al que serían ajenos. Además, expresa que se les permite inspirar a los artistas, por lo cual los negros serían en el mejor de los casos un tema legítimo de inspiración estética, pero de ningún modo productores de arte propio.

En la misma línea, más adelante defiende la legitimidad del arte negro a partir del interés que despertó en los pintores cubistas y en Apollinaire. Y exclama: “¿De ese arte selvático surgió toda una nueva concepción de los planos y del relieve!”.

En el artículo también indica representantes americanos que se han interesado por el tema negro, donde menciona obviamente a Figari y al mejicano Covarrubias.

A modo de cierre, en el último párrafo dice que los negros emigran desde el sueño más tropical a la realidad “de esos negros que hoy apenas se pueden ver perdidos en medio de tanta blancura, urbanizados y sin color local, que son tan solo unos puntitos en el tablado de ajedrez de la ciudad”. Esta última reflexión es muy reveladora de la concepción de Pereda sobre los afrodescendientes, puntualmente sobre los uruguayos; en esta mirada nostálgica y romántica, los negros parecen estar en vías de desaparecer, de perder su “color local” como consecuencia de una aculturación. También confirma que el negro en estos momentos solo le interesa al escritor como asunto artístico, pues en la realidad “apenas se pueden ver”. Este interés estético por el negro, junto a la dificultad para “verlos” en la realidad, revela los límites de su pensamiento sobre las cuestiones étnicas y sociales vinculadas con los afrodescendientes. Es esa visión la que se manifiesta en los primeros dos poemas de *La guitarra de los negros*.

El modelo pictórico de Pedro Figari

La pintura de Pedro Figari (1861-1938) había alcanzado amplia aceptación entre los intelectuales renovadores del Río de la Plata, entre quienes el abogado y filósofo era venerado como maestro en la década del veinte. Prueba de esta influencia de Figari sobre los intelectuales más jóvenes es la importancia que tiene su palabra en las revistas literarias uruguayas más significativas del período, *La Pluma* y *La Cruz del Sur*. En el tercer número de *La Pluma* aparece una carta del pintor a Alberto Zum Felde, escrita desde París, en la que afirma la necesidad de la autonomía cultural y artística americana, y critica la alienación cultural que lleva a que un pueblo —y sus artistas— no esté en contacto con sus propias raíces. Desde una postura magisterial, culmina su carta felicitando a *La Pluma* por promover las ideas americanistas (Figari, 1927). La publicación de la carta de un artista tan prestigioso como lo era Figari tiene un valor legitimador de la acción cultural que empezaba a desarrollar esta publicación.

Parecida actitud tuvo unos años antes *La Cruz del Sur*, cuyo segundo número se abre con un texto de Figari titulado *Autonomía regional*, el cual podría leerse casi como texto programático para la revista, pues el pintor indica la orientación cultural a seguir:

Habíamos perdido el rumbo. El cosmopolitismo arrasó lo nuestro, importando civilizaciones exóticas, y nosotros, encandilados por el centelleo de la añosa y gloriosa cultura del Viejo Mundo, llegamos

a olvidar nuestra tradición [...]. La Cruz del Sur ha de brillar más, tanto más cuanto más hayamos hecho por individualizar nuestra raza y nuestra región, y cuanto más adecuados y científicos sean los elementos con que nos individualicemos. Y hay que trabajar, trabajar a conciencia, con toda decisión. (Figari, 1924)

El peso de Figari sobre los intelectuales renovadores también se fundamentaba en que su pintura ya había logrado cierto éxito entre los vanguardistas porteños de *Martín Fierro*, así como en los circuitos artísticos parisenses, donde el pintor vivía desde 1925, por lo que ejemplificaba la posibilidad de hacer una obra nativa a la vez que de valor universal. Parece fácil pensar que este prestigio tanto local como internacional motivara la admiración y hasta cierta imitación de parte de Pereda Valdés, tomando esa obra pictórica —especialmente los cartones de temas afroargentinos y su serie primitivista— como una de sus referencias estéticas a la hora de escribir sus primeros poemas negristas. El hecho de que el poema *La guitarra de los negros* esté dedicado a Figari indica suficientemente esta filiación explícita entre la serie de los *Candombes* del pintor y la plasmación poética de Pereda Valdés.

No obstante, la representación que lleva a cabo Pereda no puede acoplarse completamente a la del pintor nativista, entre otras cosas porque Figari se sitúa de espaldas a las tendencias geometrizaras y cubistas que llegaban desde Europa y eran imitadas por otros pintores rioplatenses. Las pinturas de temática afroargentina de Figari responden a una serie de ideas filosóficas y artísticas propias; no se derivan de la moda del primitivismo vanguardista europeo, tan influyente en el caso de Pereda Valdés.

La obra plástica de Figari es indisociable de sus posturas filosóficas y teóricas, elaboradas desde mucho tiempo antes de dedicarse plenamente a la tarea de pintar (lo que recién sucede a partir de su instalación en Buenos Aires en 1921). El pensamiento filosófico de Figari, según la lectura de Aníbal Corti, podría entenderse como una “auténtica metafísica del progreso” (Corti, 2016: 41), pues concibe al progreso -moral, material e intelectual- de la especie humana como un proceso irreversible, unido al avance de la razón y de la ciencia. Formado en el pensamiento evolucionista y naturalista, Figari fue crítico del pensamiento religioso, tanto por postular la existencia de un orden sobrenatural como por separar imaginariamente al ser humano de la naturaleza, a la cual está esencialmente unido.

Corti propone la existencia de dos etapas en el pensamiento filosófico figariano: una primera -que se expresa en *Arte, estética, ideal* (1912)-, marcada por su optimismo histórico en relación al avance de la civilización, y una etapa tardía, en la que predomina un

mayor pesimismo, visible en *El arquitecto* (1928) y en la novela utópica *Historia Kiria* (1930). De acuerdo con esta lectura, una explicación posible de ese cambio podría encontrarse en el impacto producido por la Primera Guerra Mundial, que lleva a Figari a cuestionar la idea de progreso como algo mecánico e inexorable; aunque, como positivista, continúe creyendo en el progreso humano, toma una postura crítica ante el curso del mundo moderno.

Además, tanto desde sus actividades políticas y periodísticas en el 900 como en su aventura pedagógica al frente de la Escuela de Artes (1915-1917), Figari venía militando a favor de una descolonización cultural. Como indica Gabriel Peluffo Linari en su historia de la pintura uruguaya, se trata de “alguien que viene proponiendo incansablemente la necesidad de afianzar una identidad nacional y americana desde múltiples campos de la actividad cultural [...], pasando a ser la pintura el último y el más resonante de esos campos” (Peluffo Linari, 1999a: 106).

La pintura que desarrolla entonces en la década del veinte tiene un carácter testimonial; busca evocar ciertos elementos del pasado histórico rioplatense. Sin embargo, este rescate legendario del pasado histórico a través de la pintura responde a problemáticas e ideas más complejas que las que guiaban a otros artistas nativistas de los veinte. Para Figari, los conflictos humanos del siglo xx y la crisis de valores de la civilización occidental moderna eran consecuencia de una ruptura o disidencia entre el orden natural y el orden social, entre medio ambiente y cultura. Según lo aborda Peluffo Linari (1999a: 113), el hilo conductor de la utopía antropológica de Figari es la necesidad de una correspondencia íntima entre “formas de vida” y “formas de cultura”, idea que está presente en toda su obra pictórica sobre diversos tipos humanos que encarnan la sencillez y la integridad del estado de vida primario.

Aníbal Corti también ha llamado la atención acerca de la aparente contradicción en el pensamiento social figariano, en el que conviven la confianza en el hombre racional y científico del futuro con la mirada al pasado, al hombre que vivía en estado de naturaleza. Según Corti, la incongruencia es aparente, puesto que “[e]n ese pasado remoto hacia el que mira Figari no han de buscarse conocimientos mayores o medios técnicos mejores que los que ha alcanzado la moderna civilización tecnocientífica, sino firmes orientaciones de tipo moral para una civilización que ha perdido el rumbo.” (Corti, 2016: 51) Es decir que no hay en Figari una exaltación nostálgica del “buen salvaje”, sino que su interés por el mundo primitivo se explica por la relación de ese mundo con la naturaleza.

En sus pinturas,

el tipo primigenio troglodita, el negro de los sa-raos y los candombes, el gaucho de los patios criollos, actúan como paradigmas de un estadio social donde la relación del hombre y su medio ambiente no ha ingresado aún en el “caos complexivo actual” y donde se mantiene por lo tanto, prístina y viva, la coherencia entre “modo de ser” y “modo de hacer”, entre pensamiento y comportamiento. (Peluffo Linari, 1999a: 113)

De ahí que inicie esta nueva mirada a las formas de vida primaria con la serie dedicada a los “Trogloditas”, hacia 1919, intentando representar al hombre primario universal, para pasar luego a evocar arquetipos humanos regionales americanos, como el gaucho y el negro. Según Peluffo Linari (2004: 6-7):

Figari necesita repetir incansablemente los distintos escenarios representados en su pintura, para lograr una densidad narrativa proclive a la fábula, como si tratara de pintar las “falsas memorias” de la colectividad sin otro estatuto positivo excepto el de crear identidad, y, por lo tanto, crear futuro en el orden positivista de la evolución. [...] El hombre arcaico que evoca esa fábula no es un arquetipo al que se debería volver en términos nostálgicos, sino que es el prototipo esencial que Figari exhorta a descubrir en estado larvario bajo la civilización actual.

Los cartones sobre la vida social de los negros rioplatenses, entonces, al igual que las pinturas sobre gauchos, pretenden ver a esos sujetos sociales como esencias o fundamentos de una modernidad regional americana, como parte de una memoria poética o ficcional que debe volver a mirarse para sustentar una identidad colectiva propia.

Sobre este punto, opina el crítico de arte Pablo Thiago Rocca (2007: 8): “Son los tipos humanos de América —sus series de ‘trogloditas’, indios, chinas, gauchos, negras y negros—, admirados por su llaneza espiritual y por su autenticidad radical, los únicos protagonistas de la historia”.

Fueron esos cuadros de Figari, precisamente, los que estuvieron en el origen de los primeros poemas negristas de Ildefonso Pereda Valdés. Aunque el interés del poeta por el personaje afro carece de la densidad filosófica figariana (no hay un sistema coherente de ideas en el primer negrismo de Ildefonso) y mira a la vez al primitivismo de las vanguardias europeas, de todos modos, la mirada y la representación plástica del maestro dejaron sus huellas.

Lo más notorio es la voluntad del poeta de localizar el tema negro en ambientes rioplatenses, modificando —o tensionando— así las imágenes más difundidas del primitivismo europeo.

En los dos poemas negristas de *La guitarra de los negros*, Pereda Valdés no parece distanciarse demasiado de la mirada nativista, en el sentido de que también concibe al negro como un sujeto folclórico y ahistórico, equivalente al gaucho, es decir, una figura inexistente y ya algo lejana en el Uruguay moderno del siglo xx. Supone entonces que los afrouruguayos también son un asunto del pasado, de cuyos símbolos, por lo tanto, es posible apropiarse sin mayores conflictos.

En estos primeros momentos de su poética negrista, Pereda Valdés parece ignorar, asimismo, la existencia de escritores y periodistas afrouruguayos contemporáneos capaces de autorrepresentarse, hecho que cambiará cuando en 1929 entable contacto con los letrados negros nucleados en el periódico *La vanguardia*.

En varios poemas negristas de Pereda, tanto en los dos primeros como entre algunos escritos en los años siguientes —*Los tambores de los negros*, *El candombe*, *El buque negrero*, *Caserío de negros*, etc., se percibe un interés memorialista o historicista por reconstruir episodios pasados de la vida social de los negros rioplatenses, especialmente los que recrean la época colonial. Este aspecto lo emparenta directamente con la pintura de Figari; para Pereda Valdés, también los negros parecen ser algo que pertenece o se corresponde mejor con un pasado mítico que con el presente del siglo xx, como se ponía en evidencia en el artículo titulado *Los negros*, aparecido en *La Cruz del Sur* a comienzos de 1926.

El modelo pictórico figariano también puede explicar la particularidad del sujeto enunciante como observador en los primeros poemas de *La guitarra de los negros*, dado que Pereda Valdés se situó de espaldas al antecedente literario local, que encarnaba Acuña de Figueroa con sus burlescas “canciones de negros”. La figura del poeta —blanco— como observador puede relacionarse mejor con la pintura de Figari, al menos con la lectura que Pereda hizo de ella. En un artículo publicado en *La Cruz del Sur*, donde elogia los cuadros del pintor por la vida e intensidad de sus personajes, Ildefonso se centra especialmente en la serie de los *Candombes*, que es evidentemente la línea pictórica que más le interesa en estos momentos. Dice:

Los negros sensuales de Figari forman un conjunto aristocrático, con un espíritu de clase que no quiere la confusión con los blancos. Tienen sus trajes —imitación de los trajes de los señores— sus bailes, sus reuniones secretas, completamente herméticas, a las que solo ha podido penetrar Figari, cronista fino de los negros (Pereda Valdés, 1925).

Como puede verse, lo que Pereda aprecia en la representación negrista de Figari es el hecho de ser un cronista del mundo negro, alguien que logra penetrar —en una evocación poética— en esos episodios de su

vida social. El sujeto enunciante de los primeros poemas negristas del autor parece inspirarse en este rasgo, pues actúa como un observador o un cronista de ciertas escenas protagonizadas por los negros.

Resulta importante, en este caso, pensar esta figura de cronista u observador del universo afro en relación a los ensayos antropológicos de Pereda Valdés de la década del treinta. Naturalmente, Pereda no tuvo formación profesional etnográfica, la que comenzó en Uruguay varias décadas más tarde, y la mayoría de sus ensayos afroamericanos se apoyan en la divulgación o investigación libresca; sin embargo, en algunas ocasiones se pone de manifiesto la figura del escritor como observador de la vida cultural de los negros, aunque curiosamente no se refiere a los afrouruguayos —con los que estaba ampliamente vinculado— sino a los negros brasileños, por ejemplo cuando Pereda Valdés presencia y registra en crónicas periodísticas y dibujos los rituales, cantos y bailes durante su viaje a Río de Janeiro en el carnaval de 1933. En esos textos, publicados en diarios y revistas cariocas y montevidéanas, se hace visible esta figura del cronista, figura que el propio Pereda Valdés hace surgir de la pintura de Figari.

Por otro lado, aunque lo musical está presente en esta visión del mundo afro, puesto que en los dos primeros poemas la escena evocada incluye la música —sea guitarras o tambores—, en el negrismo de Pereda Valdés tiene un fuerte peso lo visual y plástico:

Los negros de largos tambores,
de rojos collares, de plumas azules,
[...]
El candombe derrocha color
en el tablado de serpentinas,
[...]

(*Los tambores de los negros*)

Esa dimensión plástica de su representación negrista es tributaria, seguramente, de la influyente pintura nativista de Pedro Figari. Sin embargo, no debe pasarse por alto que esa representación visual del texto poético no se ajusta a la de Figari, en la medida en que Pereda Valdés enfatiza los elementos más exóticos y llamativos de la escena evocada y de la corporalidad de los personajes (rojos collares, plumas azules, labios violentos, chillerío africano), elementos que no están presentes en las pinturas de Figari. En este sentido, puede afirmarse que no existe una comunión total entre las representaciones plásticas y poéticas de estos artistas, en buena medida por los disímiles impulsos estéticos e ideológicos que llevan a cada uno de ellos a interesarse por el tema.

En cualquier caso, en la correspondencia entre ambos, sostenida por varios años, puede apreciarse una actitud cordial, de manifiesta admiración de parte de

Pereda Valdés hacia el “maestro” consagrado; también Figari expresa interés por la obra del joven poeta. Así, por ejemplo, en una carta que el pintor le envía desde París agradeciendo el envío de *La guitarra de los negros*:

Recibí hace muy pocos días su libro, del que había oído hablar, “La guitarra de los negros”, que he leído con fruición y que le agradezco tanto más cuanto que viene con dedicatorias bien honrosas para mí. Las viñetas de María Clemencia también son primorosas: felicítela en mi nombre. [...] Su nuevo libro es como los anteriores de gran interés, y denotan un culto simpático hacia el terruño, que es preciso mantener y fomentar, para su bien y mayor dignidad. (Figari, 1926)

En cartas posteriores, también puede verse que Pereda Valdés le solicitó a Figari que ilustrase uno de sus libros negristas (posiblemente una antología que preparaba sobre poesía negrista americana), hecho que no se concretó.

Por otra parte, pese a la influencia inicial de la plástica figariana, el negrismo de Pereda Valdés tuvo varios cambios en los años siguientes, que lo separaron de los lineamientos iniciales y lo llevaron a interesarse por otras representaciones visuales sobre el negro: en *Raza negra*, publicado en 1929, predominan los poemas sobre temas afroamericanos en un sentido más amplio y no reducido a lo regional o local, a la vez que se inicia un énfasis en la denuncia de la explotación padecida por los afrodescendientes; este libro, además, incluye en su portada un grabado “negrista” realizado por M. Méndez Magariños.

Conclusiones

En el origen de la obra negrista de Pereda Valdés se cruzan dos modelos estéticos que representan al sujeto afro de diferentes maneras, ambos provenientes de las artes plásticas y muy influyentes para un escritor que buscaba ser “cosmopolita” y “nativo”: el de la pintura nativista de Pedro Figari y el de la vanguardia cubista europea; aunque ambos comparten el interés por sujetos entendidos como “primitivos”, difieren en el trasfondo filosófico y estético que impulsa esa apropiación/valoración, tensión perceptible en la representación negrista de los primeros poemas de Pereda Valdés.

En el contexto uruguayo de los veinte, la representación artística de los afrodescendientes se percibió, tanto por parte de los autores como del público, fundamentalmente como un gesto de modernidad estética (una forma de estar a la moda, de ser cosmopolita) o como una tendencia que podía recuperar cierta zona del pasado folclórico nacional, insistiendo en su pertenencia al pasado.

Ese contexto parece poco permeable a una discusión sobre el lugar de la población afrodescendiente, ya sea en el presente o en el pasado de la nación.

Tanto Figari como Pereda Valdés incorporan en sus obras a este sujeto social invisibilizado en la cultura oficial uruguaya en esas décadas, inscribiéndolos en la historia del país. Esta inclusión de los afrodescendientes dentro de la historia local y regional reviste una considerable importancia en el contexto uruguayo, puesto que, como ha explicado Gerardo Caetano, la idea dominante, y que contaba con el beneplácito estatal, era la de ser una sociedad cosmopolita, cuyo “tipo nacional” se había formado exclusivamente con los aportes de la “raza blanca” —europeos occidentales—, descartando o valorando negativamente los aportes de inmigrantes de otras procedencias étnicas, así como de indígenas o africanos: “En ese sentido, se insistía mucho en la noción de ‘crisol’ étnico y racial, aunque no se ocultaba su alcance restringido a la ‘combinación social’ de los inmigrantes de ‘países de la raza blanca’” (Caetano, 1999: 62).

Es un elocuente ejemplo el del conocido *Libro del Centenario*, publicado en 1926 por la Agencia de Publicidad Capurro y Cía., pero que contaba con carácter oficial por decreto del Consejo Nacional de Administración, en el que se celebra, entre los “logros” del país, el poseer homogeneidad racial y étnica, como motivo de orgullo diferencial en el contexto latinoamericano (Caetano, 1999: 62).

Sin embargo, la inclusión de los afrodescendientes en estas obras pictóricas y poéticas no deja de tener sus implicancias problemáticas, especialmente si se considera que los sujetos representados son remitidos exclusivamente al pasado y a las “falsas memorias” de la colectividad, encarnando una forma de vida primitiva y natural. Esa imagen, del afrodescendiente como sujeto atávico, primitivo o natural, más allá de que implicara una valoración, prolongó estereotipos esencialistas de origen colonial. Más aún, esa representación iba en dirección contraria a la que los propios periodistas y escritores afrodescendientes uruguayos intentaban promover a través de publicaciones como *La vanguardia* (1928-1929) y *Nuestra raza* (1933-1948), en las que puede percibirse un intento de mostrar el grado de “avance” cultural de los afrouruguayos, desprendiéndose de la exclusiva asociación con el pasado en un país que miraba promisoriamente hacia el futuro.

Bibliografía

- Achugar, Hugo (1987). “La década del veinte: Vanguardia y batllismo: El intelectual y el Estado” en *Vida y cultura en el Río de la Plata*. Montevideo: Universidad de la República.
- Caetano, Gerardo (1999). “El ‘Centenario’ y el nacimiento de una ‘sociedad hiperintegrada’” en *Los veinte: El proyecto uruguayo: Arte y diseño de un imaginario, 1916-1934*. Montevideo: Museo Municipal Juan Manuel Blanes.
- Corti, Aníbal (2016). “Dos etapas en la evolución del pensamiento filosófico de Pedro Figari”, en Romano, Antonio e Inés Moreno. *Pedro Figari: el presente de una utopía*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Figari, Pedro (1924). “Autonomía regional”, *La Cruz del Sur*, 2 (may), p. 1.
- Figari, Pedro (1926). “Carta a Ildefonso Pereda Valdés”. París, 10 set. Colección PF del Archivo General de la Nación. Web: http://figuras.liccom.edu.uy/figari:otros_documentos:a_ildefonso_pereda_valdes_10_setiembre_1926.pdf
- Figari, Pedro (1927). “Una carta de Pedro Figari”, *La Pluma*, 3 (nov), pp. 29-30.
- Flam, Jack y Miriam Deutch (2003). *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*. Los Ángeles: University of California Press.
- Guillén, Nicolás (1957). *Sóngoro cosongo. Motivos de son. West Indies Ltd. España*. Bs. As.: Losada.
- Guillot Muñoz, Gervasio (1926). “La guitarra de los negros”, *La Cruz del Sur*, 13 (ago), p. 22.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2014). “Modernidad rioplatense. Ilustradores de libros en Uruguay en una era de transformaciones artísticas (1920-1934)”, *Temas de la Academia*, 11, pp. 73-84.
- Peluffo Linari, Gabriel (1999a). *Historia de la pintura uruguaya. Tomo 1: El imaginario nacional-regional (1830-1930): de Blanes a Figari*. Montevideo: EBO.
- Peluffo Linari, Gabriel (1999b). “Las instituciones artísticas y la renovación simbólica en el Uruguay de los años veinte” en *Los veinte: El proyecto uruguayo: Arte y diseño de un imaginario, 1916-1934*. Montevideo: Museo Municipal Juan Manuel Blanes.
- Peluffo Linari, Gabriel (2004). “Pedro Figari: Crítica de la vanguardia y utopía de la memoria” en *Figuras: Pedro Figari en hipertexto*. Web: <http://figuras.liccom.edu.uy/figari:inicio>.
- Pereda Valdés, Ildefonso (1925). *Sobre Figari*, *La Cruz del Sur*, 28 (oct), p. 21.
- Pereda Valdés, Ildefonso (1926a). *La guitarra de los negros*. Montevideo- Bs. As.: La Cruz del Sur/Martín Fierro.
- Pereda Valdés, Ildefonso (1926b). *Los negros*, *La Cruz del Sur*, 11 (feb), p. 5.

- Pereda Valdés, Ildefonso (1927a). *Cinq poèmes nègres*. Montevideo: Aux edition de La Cruz del Sur.
- Pereda Valdés, Ildefonso (1927b). “Contestando a las preguntas de *La Cruz del Sur*”, *La Cruz del Sur*, 17 (may-jun), p. 17.
- Pereda Valdés, Ildefonso (1929). *Raza negra*. Montevideo: La vanguardia.
- Rama, Ángel (1998). *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo: Arca.
- Rocca, Pablo (2002). *Las orillas del Ultraísmo*, Hispamerica: revista de literatura, 92, pp. 21-48.
- Rocca, Pablo (2006). “Dos lenguas, ¿un proyecto literario?” en Rocca, Pablo y Gênese Andrade. *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*. Murcia: Universidad de Alicante.
- Rocca, Pablo Thiago (2007). *De candombes y negros: usos sociales y simbólicos de la pintura de Pedro Figari*, Revista Dossier, 4 (set-oct), pp. 4-9.
- Schwartz, Jorge (2002). *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Notas

1. Pese a su brevedad y a su eclecticismo, se trató de una publicación clave en la primera difusión de las vanguardias en Uruguay, en especial del ultraísmo español, siendo *Los Nuevos* la primera publicación rioplatense en dar cuenta de este movimiento, aun antes de la llegada de Borges a Buenos Aires en 1921.
2. El nativismo, siguiendo lo que sostiene Pablo Rocca (2006: 30-31), debería entenderse como un grupo específico que, apelando a las nuevas técnicas de escritura poética de las vanguardias, lleva a cabo una representación de los sujetos sociales y los objetos entendidos como característicamente “nacionales”.
3. Resulta interesante la respuesta que da el poeta a la encuesta que lleva adelante *La Cruz del Sur* sobre arte nativista, a la que responden algunos de los principales poetas uruguayos de esos años. En las respuestas de Pereda aparece un tono irreverente al referirse al arte nacional como una realidad consolidada: “Mientras exista el jazz-band es imposible fabricar arte nativista. En este momento quiero hacer arte nativista, pero el ritmo sincopado de un fox-trot me lo impide; pienso en el campo desde Montevideo, y nada. Decididamente no soy un poeta nativista” (Pereda Valdés, 1927b)



Libro de horas de Tatiana Oroño Desde el dibujo infantil a la autobiografía poética¹

Gabriela Sosa San Martín



Tatiana Oroño (San José de Mayo, 1947) reconoce en *Libro de horas* (Estuario, 2017) una autobiografía: “Este *Libro de horas* se hace portavoz de su carga de pasado porque acarrea el pasado de toda autobiografía” (5). En la portada del libro se define como una “autobiografía poética”. Como en toda autobiografía, uno se enfrenta a una escritura en la que parece predominar sobre lo demás el tiempo pasado, aunque de hecho sabemos que reúne todos los tiempos: también está el yo presente que enuncia, e incluso el que se desea ser. La propia autora lo advierte: “busco escribir lo que está pasando, para que pase algo que modifique lo que pasó” (5). Como si desde la primera página lo que se sondeara fuera la problemática relación entre la escritura y la experiencia, la pregunta sobre si guarda la narración de la experiencia algo de la intensidad de lo vivido, o si el discurso es capaz de significar la experiencia.

Una posible respuesta a esto consiste en afirmar que *Libro de horas* nunca renuncia del todo a la capacidad de que el lenguaje pueda referir el

acontecimiento del mundo. Un poema de Tatiana publicado hace casi cuarenta años empezaba así: “Quiero escribir los versos / que se aten / a lo que conocí, a las cosas que quise”.² Eso es, en definitiva, toda autobiografía: la confianza y la desconfianza simultáneas de que contar la historia de vida propia es una tarea posible. O por lo menos *intentable*.

Esta autobiografía de Tatiana Oroño hecha en estampas o fragmentos que irradian en múltiples direcciones desea por un momento que la escritura gane la apuesta: que el lenguaje desarrolle su capacidad de construir el pasado, es decir, de intervenirlo, de modificarlo, de refundarlo, de mitigar sus dolores. Pero es consciente a la vez de que algo siempre se está escapando de las palabras. Elijo tres citas: “No sé qué contar ahora” (71). “Escribir sobre la memoria siempre es una causa perdida” (73). “No sé cómo expresarme, qué tiempo elegir para registrar el acontecimiento” (75). Quizá por esa razón la presencia de lo narrativo va perdiendo cada vez más terreno en *Libro de horas* a medida que la cronología avanza. Quizá por eso podemos hablar también de una “autobiografía poética” y no de una autobiografía a secas. La prosa poética, más hermética que el relato, va demostrando ser un medio más apto para hablar en algunas secciones del libro sobre ciertos pesares que tal vez aún duelen y que logran quebrar hasta por un momento la sintaxis: el crecimiento de los hijos, la pérdida de aquella simbiosis perfecta entre la gallina y sus pollitos, despedidas y soledad. Suprimiendo las comas: “Ella soñaba con que en la piazza de San Marco lo asesinaban bañado en sangre se quebraba caía desaparecía en los diques de las ropas que ya se hundían en la fosa del canal” (104).

La autobiografía de Tatiana Oroño se define en clave moderna, casi como un libro fuera de época: el derecho a la lentitud supone darse el tiempo para encontrarse en la escritura y no para *deconstruirse*. Una lentitud sugerida también por la elección del título, que remite a los tiempos pausados por las exigencias litúrgicas, a aquellos libros de horas medievales destinados a incorporar la vida monástica y sus tiempos de meditación en la vida cotidiana. Este yo autobiográfico no busca su desintegración, su incapacidad de escribirse; por el contrario, asume que la escritura propia constituye el desafío de reunir otras escrituras y otras voces: las de una línea familiar que recorre cuatro generaciones, pero también las de muchos alumnos, las de otros afectos que se cruzan, y en especial las voces de la literatura como esa “otra alma” que siempre acompaña. La literatura es un refugio porque se apoya en la inamovilidad de la letra impresa a la que siempre puede volverse, en contraste con el dinamismo de la vida, sus acontecimientos y la fugaz oralidad que los acompaña, los afectos. Un profesor de literatura, mejor, una profesora de literatura habla de Dante y a través de él de su propia existencia y la de sus estudiantes. La autobiografía propone un yo escindido entre el que escribe y el que es escrito; de igual forma, la condición de lector empedernido con la que los profesores de literatura habitualmente nos identificamos obliga a un desdoblamiento permanente, porque quien lee se encuentra acá pero también está en otra parte, mucho más imperecedera gracias a la palabra.

Esta autobiografía se define en clave moderna también porque busca la denuncia “contra las causas que hicieron engorroso el proceso” (5). Y para denunciar hay que creer en esas horas que han poblado una historia de vida. Creer en el testimonio que dejaron los múltiples dibujos infantiles de una historia familiar, como pruebas tangibles y documentales de un espacio-tiempo que solo conocemos o recordamos a través de la subjetividad, pero que fue, es y será. Las horas que Oroño recuerda y los espacios que involucra en esos

recuerdos siempre se describen desde la vivencia personal; la descripción nunca busca en estos relatos provocar un “efecto de realidad”, como expresaba Roland Barthes a finales de los años sesenta.³ Es poética. Por eso los comentarios a partir de los dibujos infantiles de hijos y nietos que pueblan el libro funcionan como la realización perfecta de ese propósito de escritura: porque el dibujo infantil sustituye lo verosímil realista por lo verosímil simbólico y sensorial; un verosímil que da por sentado la vivencia toda mucho más allá de la racionalidad; esa capacidad que la infancia nos provee y los años nos van quitando.

El yo autobiográfico de Tatiana Oroño trata de definirse así: “Si me preguntaran qué hice en la vida, en qué invertí mi tiempo, contestaría *estuve viendo*, aunque eso no aclarara mucho. Mejor sería decir *estuve tratando de ver, para ver qué se podía*” (110). La tarea del escritor parecería consistir en el deseo de querer dejar testimonio de algunas de estas visiones. Un deseo similar al de la profesora de literatura en su transmisión cotidiana del conocimiento. Aunque en ninguno de los dos casos se logre la perfección de la mirada infantil.

Libro de horas se abre y se cierra en apariencia con el homenaje a la figura del padre: al comienzo en el esplendor de su carrera artística; en el final, ya enfermo pero sin haber perdido por ello su sabiduría en el mirar. Pero el verdadero comienzo y final de *Libro de horas* es en realidad el homenaje a la infancia: porque la voz de los niños y esa capaci-



“Noche y casa con estufa encendida (por transparencia)”. En *Libro de horas*, pág. 28. Gentileza de Tatiana Oroño



“Bodegón (pan y paño blanco)” (Acuarela, Dumas Oroño). En *Libro de horas*, pág. 22. Gentileza de Tatiana Oroño.

dad de ver el mundo que no es parafraseable ocupa uno de los epígrafes, ocupa la cita final, ocupa la portada del libro: “Cuando yo me muera qué me va a pasar... ¿Leo y todos esos animalitos qué les va a pasar? Yo Andrés Landinelli Oroño le tiene miedo a la muerte”.

Inevitablemente, la secuencia de datos autobiográficos reconocibles e identificables propone ciertas claves propias de lectura en *Libro de horas*. Primero ese tiempo mítico de la infancia propia entre artistas, el espacio del taller como un variopinto social, aquella vida en la cual tan delimitado estaba el mundo de los hombres y el mundo de las mujeres. Los primeros pintan; las segundas cosen. Si hay algo que los reúne es el trabajo diario con la tela. También entabla un punto de contacto entre esos dos mundos aquella niña que crece mirando y que no encaja del todo ni en un lado ni en el otro. Luego viene la juventud, la actividad política, el profesorado de literatura en el IPA, la llegada de los hijos. Y más tarde los años de la destitución, y con ella la cita obligada a cambiar de vida. Escribía allá por 1979 Hugo Giovanetti Viola en el prólogo que le hiciera a *El alfabeto verde*, primer libro de poesía publicado por la autora: “ahora Tatiana Oroño vive casi en el campo cultivando tres hijos entre un viento de viñas, repujando su pan artesanal y escribiendo de espaldas al mundo literario”. En la reseña biográfica de *El alfabeto verde* se acla-

raba que Tatiana Oroño “hace 5 años que no ejerce la docencia”. No podía decirse más, y tampoco era necesario hacerlo. Más adelante, el reintegro a la vida docente a mediados de los ochenta marcado por la escisión social –mirada que problematiza el lugar común de la apertura democrática como tiempos de encuentro y alegría, y que pone el acento en una pregunta tal vez olvidada: ¿cómo otorgarle sentido a la vida cuando no se tuvo exilio ni prisión política? “Se tenía la furtiva impresión de atravesar un escenario en período de ensayos antes de la llegada del elenco” (32)–.

Para una profesora de literatura que había sido destituida largos años, para una escritora, la ense-

ñanza supuso el desafío de hacer nacer la literatura en un mundo en que solo parecían quedar despojos de los proyectos revolucionarios de antaño. En las secciones de *Libro de horas* dedicadas al ejercicio de la docencia, la narración pormenorizada de anécdotas vividas en instituciones educativas públicas y privadas le da paso también al ensayo, porque se recuerdan aquellas experiencias en los salones de clase de los años ochenta y noventa como una especie de encuentro entre la modernidad y la posmodernidad: los estudiantes de la post-dictadura eran *post* en sentido amplio, una “cepa híbrida y cosecha silvestre en los que se podía confiar” (35), mientras la profesora que tenían delante –y sobre todo la literatura que esta traía abajo del brazo– trataba de hacer “escala, siempre que fuera posible, en aquellas máximas que le ponían peros a la era del vacío” (37), apelando al conocido título de Gilles Lipovetsky que intenta definir qué se entiende por posmodernidad: *La era del vacío*.

Junto a aquel desafío de transformar la clase de literatura en dadora de otra existencia –para lograr que el “que hace tres días que no se baña [explique] la belleza de una metáfora” (49)– la tarea de relatar esa clase agrega otro desafío, o el mismo de siempre: transformar en escritura una experiencia que se sustenta en la oralidad, que resulta única e irrepetible. El relato de las experiencias de aula, para aquellos que dedicamos nuestra

vida a la docencia, se colma de mil detalles familiares y cotidianos, pero que no acostumbramos a ver integrados a la literatura; por eso nos sorprende un poco (casi como si fuéramos descubiertos en un acto de intimidad) cuando un texto como *Libro de horas* cuenta una clase y debe hacer confluír en esas anécdotas el arte de narrar con la mayéutica, con el plan de clase (su orden y su desorden), con una suerte de pequeña exposición de crítica literaria. Todo eso hacemos, todos los días. Más lo que la escritura no dice, por constituir la inefabilidad del acontecimiento.

Yo soy una de esas estudiantes de la post-dictadura de las que se habla en *Libro de horas*, una de esas jóvenes que “son nuestros otros complementarios: son lo que fuimos, lo que dejamos de ser y lo que nunca fuimos” (43). Nací en 1978. Me ha tocado convivir con ciertos ideales que fueron adquiriendo una especie de fortaleza mítica; también convivir con su fracaso, y con la conciencia de que esa caída significaba de alguna manera la debacle de todos nosotros, también de los que vinimos luego, aunque estuviésemos involucrados con los ideales de nuestros predecesores de formas muy dispares. A finales de los noventa, en el IAVA, durante una asamblea estudiantil, escuché a un compañero de mi edad pedir disculpas por no haber padecido la dictadura. Quizá en ese momento empecé a madurar la necesidad de construir una relación con el pasado reciente que me permitiera admirarlo, y también detestarlo, y finalmente pensarlo; “cepa híbrida” que somos, como nos define Tatiana Oroño; aunque no sé si “cosecha silvestre”, pues la *era del vacío* nos ha resultado muy poco cómoda a unos cuantos.

Se afirma en *Libro de horas*, y creo que también explica esta pequeña digresión autobiográfica: “Volver significa entre otras cosas ir a limpiar la afrenta” (109).

Notas

1. Una versión abreviada de este trabajo fue leída en la presentación de *Libro de horas* de Tatiana Oroño, que se llevó a cabo el 5 de setiembre de 2017 en el Museo Nacional de Artes Visuales. Compartí la mesa con la autora, Andrea Carriquiry y Gabriel Peluffo.
2. Me refiero al primer poema del libro *El alfabeto verde* (1979).
3. Me refiero al conocido artículo de Roland Barthes titulado *La muerte del autor* (1968).





01. La revista [sic] publicará trabajos de investigación, comunicación científica o de creación originales.
02. Los artículos deberán ser inéditos, aunque también serán aceptados aquellos que hayan tenido una circulación restringida.
03. Las ideas expresadas en los artículos serán total responsabilidad del autor.
04. Los artículos serán enviados a revistaaplu@gmail.com
05. Deberán adjuntarse al trabajo los siguientes datos:
 - a. Breve currículum del autor en el que figure su afiliación institucional y su correo electrónico.
 - b. Título (en español y en inglés).
 - c. Resumen de hasta doscientas palabras (en español y en inglés).
 - d. Palabras clave (en español y en inglés): cinco, separadas por guiones.
05. Se publicarán trabajos en español y en portugués; en cuanto a aquellos presentados en otros idiomas, la revista se reserva su consideración. En caso de su aceptación, se acordarán con el autor las condiciones de traducción.
06. Los trabajos serán evaluados por los integrantes del Comité Académico de Lectura. Dicho Comité podrá aprobar, aceptar con correcciones o rechazar los artículos. Se seguirá el criterio de arbitraje, manteniendo el anonimato de la identidad del autor y del corrector durante la selección de los trabajos a publicar.
07. La revista corregirá los artículos, consultando a los autores solo en caso de que el contenido se vea modificado.
08. Salvo casos excepcionales, las publicaciones no serán remuneradas.
09. Una vez presentados los trabajos, el Consejo Editor se reservará los derechos hasta el momento de su publicación. En caso de que los artículos no resulten seleccionados, no existirá obligación de devolución por parte de la revista.
10. Una vez publicado el trabajo, el autor dispondrá de los derechos del mismo, debiendo citar la revista [sic] como primera edición.
11. Los aspectos formales para la presentación de los artículos se encontrarán disponibles en la página de Aplu y seguirán los criterios del sistema Harvard:
 - a. Las referencias bibliográficas se insertan en el cuerpo mismo del texto, estilo “americana”: (Autor, año: página).
 - b. Las notas deberán ubicarse al final del texto. Las llamadas de nota irán con número elevado y pegadas al nombre o frase correspondiente. En caso de que la nota se ubique al final del enunciado, deberá ir después del signo de puntuación.
 - c. En la bibliografía figurarán únicamente aquellos trabajos que aparezcan citados en el cuerpo del artículo. Deberá ajustarse al siguiente criterio:
Apellido del autor, nombre, año de publicación entre paréntesis. Título del libro en cursiva. Lugar de edición: editorial. En caso de que sea relevante mencionar la primera edición, la fecha figurará al final y entre paréntesis rectos.
Ejemplo: Liscano, Carlos (2010). *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
En el caso de la cita de artículos, el título deberá ir entre comillas y sin cursiva, seguido de la referencia en cursiva del nombre de la obra.
Ejemplo: Caetano, Marcela (2009). “Canudos: memoria e identidad. Una lectura desde Antônio Conselheiro de Joaquín Cardozo”, en Mirza, Roger. *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
 - d. Las citas integradas en el cuerpo del texto irán entre comillas y sin cursiva. Si las citas exceden las cuatro líneas, deberán figurar en cuerpo menor y sin comillas.
12. Las reseñas incluidas en la sección “Lo que estamos leyendo” deberán referirse a libros publicados recientemente (el año en curso o el anterior) y no tendrán una extensión mayor a 1500 palabras. La temática del libro reseñado podrá referirse a cuestiones literarias u otras disciplinas afines. Las reseñas no deberán incluir referencias bibliográficas ni bibliografía, solo alguna nota de ser necesario. Junto al texto se enviará la foto de la portada del libro, más: Apellido del autor, nombre, año de publicación entre paréntesis. Título del libro en cursiva. Lugar de edición: Editorial.
Ejemplo: Oroño, Tatiana (2017). *Libro de horas*. Montevideo: Estuario Editora.
13. La presentación de trabajos supone la aceptación de las presentes pautas.