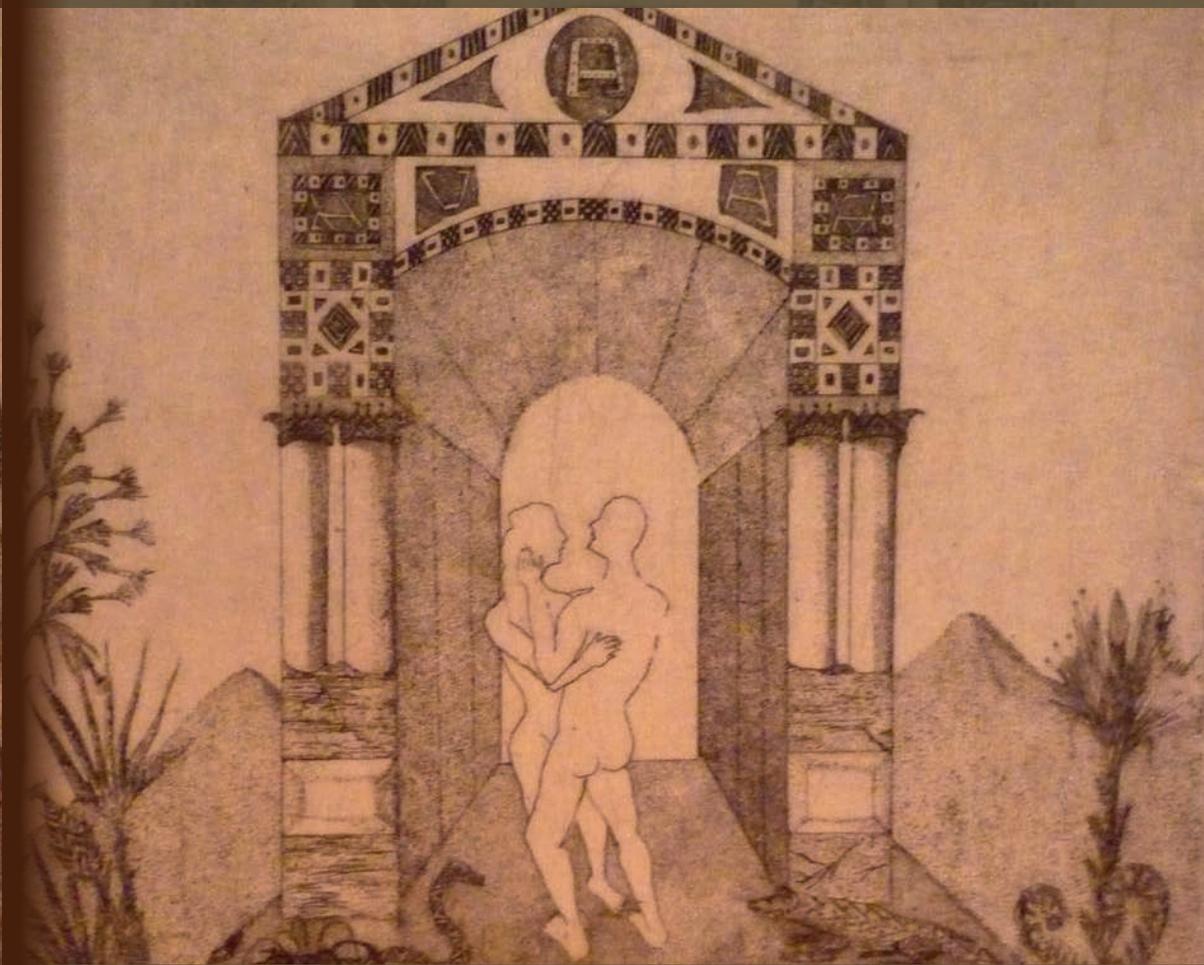


# CRITERIOS<sup>27</sup>

Revista de Investigación - Universidad Mariana

ISSN 0121 - 8670

2011



**Editorial: Criterios, Profesión de Fe en la Escritura**

Miryam Jiménez Quenguan

**Roberto Arlt y José Revueltas: Ciudad, Cáncer y Cárcel**

Sonia Adriana Peña

**Niebla u Oro de Arturo**

Bruno Mazzoldi

**La Estética Popular y el Revisionismo Histórico**

Orlando Morillo Santacruz

**Huellas de una Obsesión: Roberto Juarroz y las Ideas de Vanguardia**

Mario Eraso Belalcázar

**Al Fin, la Primera Clarice Lispector en Español**

Miryam Jiménez Quenguan

**Entrevista a Peter Greenaway, el Pintor Cineasta**

Marcelo Báez Meza

**Interview with Peter Greenaway, the Filmmaker and Multimedia-Artist**

Original version, Marcelo Báez Meza / Review and adjustment, Ana Chávez López

**Interview avec Peter Greenaway, le Réalisateur de Film et Multimedia-Artist**

Version Française, Ana Chávez López



# CRITERIOS<sup>27</sup>

Revista de Investigación - Universidad Mariana



## DIRECCIÓN EDITORIAL

Doctora Myriam Jiménez Quenguan, PhD

## CORRECCIÓN DE ESTILO Y AUXILIAR DE PUBLICACIONES

Magíster Ana Chavez López

## COMITÉ CIENTÍFICO

Doctor **José Fernando Rampérez Alcolea**, PhD  
Vicedecano de Postgrados, Investigación y Biblioteca  
Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid  
Madrid, España

Doctora **Sylvia Miranda Lévano**, PhD  
Escritora, Filóloga y Asesora Literaria  
Editorial Santa María (SM)  
Madrid, España.

Doctora **Alicia Saliva**, PhD  
Directora Departamento Humanidades  
Instituto Universitario ESEADE, Buenos Aires  
Docente Universidad Católica de Santa Fe  
Santa Fé, Argentina

Doctor **Carlos Arturo Fernández Uribe**, PhD  
Coordinador de Posgrados  
Facultad de Artes  
Universidad de Antioquia  
Medellín, Colombia

Doctor **Carlos Fajardo Fajardo**, PhD  
Docente Investigador  
Universidad Distrital  
Francisco José de Caldas  
Bogotá, Colombia

## COMITÉ EDITORIAL INTERNO

Doctora **Myriam Jiménez Quenguan**, PhD  
Editorial Publicaciones UNIMAR  
Directora

Hermana **Marianita Marroquín Yerovi**, PhD  
Centro de Investigaciones y Publicaciones  
Directora

Doctor **Oscar Valverde Riascos**, PhD  
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales  
Decano

Magíster **Graciela Burbano Guzmán**  
Facultad Posgrados y Relaciones Internacionales  
Decana

Magíster **Luis Alfredo Guerrero**  
Vicerrector Académico

## COMITÉ DE REDACCIÓN

Doctora **Myriam Jiménez Quenguan**, PhD  
Editorial Publicaciones UNIMAR  
Directora

Magíster **Ana Chávez López**  
Departamento de Lenguas Modernas  
Universidad Mariana

Magíster **Roberto García Castaño**  
Docente Investigador  
Facultad de Educación  
Universidad Mariana

Magíster **Eyner Fabián Chamorro**  
Docente Investigador  
Comunicación Social y Periodismo  
Universidad Mariana

### **ILUSTRACIÓN PORTADA:**

Fotografía: grabado del Maestro y Doctor **Pedro Esponda**, PhD  
Técnica: Aguafuerte sobre papel japonés  
Título de la obra: *Amore Vincitor*  
Tamaño: 20 x 20 cm.  
Año: 2010

### **DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN**

Esp. Erica Nathalia Mera Romo

### **TRADUCCIÓN AL INGLÉS**

Magister Ana C. Chávez López

### **AVAL DE TRADUCCIÓN AL INGLÉS**

Departamento de Idiomas

### **IMPRESIÓN**

Noviembre de 2011

### **EDICIÓN**

Octubre 2011 / 200 Ejemplares

### **CANJE INTERCAMBIO BIBLIOTECARIO – BIBLIOTECAS EN CONVENIO**

Universidad Mariana Calle 18 No. 34 – 104  
Tel. (00-572) 7 31 49 23 Ext. 228  
biblioteca@umariana.edu.co

### **SUSCRIPCIONES Y CORRESPONDENCIA**

Editorial Publicaciones UNIMAR  
Universidad Mariana  
Calle 18 No. 34 – 104 / Tel: 7314923 Ext. 185  
editorialunimar@umariana.edu.co - egraespejo@gmail.com

La Revista *CRITERIOS* a partir de 2011 es una publicación anual

El material de esta revista puede ser reproducido sin autorización para su uso personal o en el aula de clase, siempre y cuando se mencione como fuente el artículo y su autor, y la Revista *CRITERIOS* de la Universidad Mariana. Para reproducciones con cualquier otro fin es necesario solicitar primero autorización del Comité de Redacción de la Revista.

Las opiniones, ideas y contenidos de los artículos aquí consignados son responsabilidad exclusiva de sus autores, y no comprometen en nada a la Universidad Mariana ni a la Editorial Publicaciones UNIMAR.

**Editorial Publicaciones UNIMAR**

# Contenido

Editorial	9
Criterios, Profesión de Fe en la Escritura Miryam Jiménez Quenguan	
Roberto Arlt y José Revueltas: Ciudad, Cáncer y Cárcel Sonia Adriana Peña	16
Niebla u Oro de Arturo Bruno Mazzoldi	32
La Estética Popular y el Revisionismo Histórico Orlando Morillo Santacruz	42
Huellas de una Obsesión: Roberto Juarroz y las Ideas de Vanguardia Mario Eraso Belalcázar	56
Al Fin, la Primera Clarice Lispector en Español Miryam Jiménez Quenguan	75
Entrevista a Peter Greenaway, el Pintor Cineasta Marcelo Báez Meza	85
<i>Interview with Peter Greenaway, the Filmmaker and Multimedia-Artist Original version, Marcelo Baez Meza Review and adjustment, Ana Chávez López</i>	95
<i>Interview avec Peter Greenaway, Le Réalisateur de Film et Multimedia-Artist Version originale, Marcelo Baez Meza Version Française, Ana Chávez López</i>	105



# Content

Editorial <i>Criteria, Profession of Faith in Writing</i> Miryam Jiménez Quenguan	9
<i>Roberto Arlt and José Revueltas: the City, Cancer and Prison</i> Sonia Adriana Peña	16
<i>Fog or Gold of Arturo</i> Bruno Mazzoldi	32
<i>The Popular Aesthetics and the Historical Revisionism</i> Orlando Morillo Santacruz	42
<i>Traces of an Obsession: Roberto Juarroz and the Ideas of the Vanguard</i> Mario Eraso Belalcazar	56
Finally the first Clarice Lispector in Spanish Miryam Jiménez Quenguan	75
<i>Interview with Peter Greenaway, the Filmmaker and Multimedia-Artist</i> Marcelo Báez Meza	85
<i>Interview with Peter Greenaway, the Filmmaker and Multimedia-Artist</i> Original version, Marcelo Baez Meza Review and adjustment, Ana Chávez López	95
<i>Interview avec Peter Greenaway, le Réalisateur de Film et Multimedia-Artist</i> Version originale, Marcelo Baez Meza Version Française, Ana Chávez López	105





## Crerios, Profesión de Fe en la Escritura

### *Criteria, Profession of Faith in Writing*

De mi credo literario puedo aseverar lo que del religioso:  
es mío en cuanto creo en él, no en cuanto inventado por mí.  
En rigor pienso que el hecho de postularlo es universal  
hasta en quienes procuran contradecirlo.

Jorge Luis Borges

Borges igual que Miguel de Cervantes profesó una inmensa fe en la creación, virtud poética que lo hacía cercano al científico e incluso al místico. Crear y creer son dos de sus grandes lecciones y también son la manifestación de su ineludible misión y compromiso. Visionario del poder de la palabra como fuente primordial del pensamiento, de la ficción, del sentimiento, tuvo desde temprana edad la conciencia de la importancia del lector; él mismo pidió ser primero reconocido como tal; sabía que sus lecturas lo convertían en un ser más rico, más noble, más humano. Sabía que la escritura tiene que ser alimentada, vigilada, custodiada, descifrada.

El anterior preámbulo sirve para justificar el por qué la **Revista Crerios** a partir de este año 2011 renueva su identidad. Ahora circulará sólo una vez al año, principalmente para responder con la suficiente calidad a la necesidad de una expresión que involucre lo investigativo, lo creativo y lo crítico. Seguirá conservando su carácter pluridisciplinar, sólo que en las tipologías de los artículos que recepciona, incluye textos que considera importantes dentro del contexto académico, cultural y social. El **ensayo**, la **traducción** y la **reseña bibliográfica** son por ejemplo, algunas de las formas que distinguen y caracterizan su perfil; esto no implica excluir, sino privilegiar esta tipología, sin detrimento de las otras, las cuales también pueden estar presentes. Del mismo modo, se decide transformar el diseño y la diagramación; gracias al talento local, nacional e internacional, los tex-

tos se ven acompañados de una selección de imágenes, las cuales además de significar por sí mismas, desean motivar más la lectura.

Todos sabemos que la fuerza y el alma de la palabra dependen de los autores, pero también de sus “hacedores”, de todo un conjunto de artífices que abren espacios para hacer posible un tejido de ideas, conocimientos, dudas, saberes, imaginarios, sueños. Esta publicación es la concretización de un conjunto de voluntades, de un admirable esfuerzo por parte de un equipo de personas. **Criterios** es además la respuesta de un grupo variado de colaboradores, cómplices y amigos reunidos a favor de lo bello, lo exhaustivo y lo durable. Para todos va un cálido reconocimiento por su voto de confianza a esta publicación.

Estas letras no existirían si no hubiésemos contado con un distinguido Comité Científico, quien demostró por unanimidad una excelente disposición de respaldo, una amplitud de corazón y un afán por compartir enriquecedoras experiencias. A pesar del escaso tiempo del que disponen y de las múltiples actividades y compromisos, valoramos y agradecemos al selecto grupo de profesionales que nos acompañan como:

- El Doctor José Fernando Rampérez Alcolea, Vicedecano de Posgrados, Investigación y Biblioteca de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, se distingue por su mirada crítica y profunda en temas que versan sobre filosofía, literatura, estética y política. Entre sus libros se destacan: *A destiempo. Sobre Proust, literatura, filosofía y otros* (2009); *Katabasis* (2006); y el que escribió conjuntamente con Francisco Vidarte, *Filosofías del siglo XX*, (2005). Sus numerosos artículos y conferencias lo convierten sin duda en un protagonista del pensamiento contemporáneo actual. A él a quien tuve el privilegio de conocer cuando era estudiante en España, le extiendo en nombre de todo el equipo editorial y en nombre de la universidad, mi gratitud y nuestro cálido saludo de bienvenida.
- La Doctora Sylvia Miranda Lévano, Asesora Literaria de la Editorial Santa María en España, Filóloga Hispánica, amiga, investigadora de la literatura hispanoamericana contemporánea y especialista en letras peruanas, tiene entre sus libros más recientes *Caminantes por una tierra baldía T.S Eliot y Emilio Adolfo Westphalen. Una lectura transtextual de Las ínsulas extrañas* (2011). Ha publicado artículos en diversas revistas especializadas en Perú y España, se destacan por ejemplo: “Poesía y novela: el París de Carmen Ollé” (2008); “La Do-

nna angelicata andina en la poesía de la vanguardia histórica peruana” (2009). Desde 1990 desarrolla su propia obra narrativa y poética. Hoy ha eliminado las distancias geográficas para respaldar este trabajo.

- La Doctora Alicia Saliva, experta en Filología Hispánica, Directora Departamento de Humanidades en el Instituto Universitario ESEADE, en Buenos Aires. Además de ejercer la docencia, publica diversos prólogos y artículos de obras clásicas de la literatura, también imparte conferencias, edita y escribe artículos sobre autores contemporáneos como: “Lenguaje en libertad en la Rusia del siglo XX. Vasili Grossman, vida y destino”. Así mismo, su actividad investigativa se extiende a la prestigiosa Universidad Católica de Santa Fe, en Argentina. Su amor por las letras la convierte en una gran embajadora de aquella admirada tradición de su país de origen; con ella me une una gran amistad y sensibilidad, una similar visión académica, vital y espiritual.

- El Doctor Carlos Arturo Fernández Uribe, Coordinador de Posgrados de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, destacado académico y erudito de la historia, del arte, de la vida. En su abundante producción bibliográfica el lector encuentra artículos como: “El arte Egipcio en Germán Londoño” (2002); “El Medellín de Botero, un universo sentido” (2001); “El arte entre el cine y la política” (2004), “La búsqueda de identidad en el arte colombiano: entre centralismo y diversidad cultural” (2006), etc. Uno de sus libros más reciente es *Concepto de Arte e Idea de Progreso en la Historia del Arte* (2008). Él es una luz en este país tan necesitado de claridad; contar con su apoyo, bondad, generosidad y humanidad constituye un gran aliciente para seguir siendo consecuentes con proyectos editoriales como este.

- El Doctor Carlos Fajardo Fajardo, Escritor e Investigador del pensamiento estético y el lenguaje, gran conocedor de la sensibilidad moderna y posmoderna. Ha publicado en Colombia, España, México, Uruguay; “De la contemplación estética a la interacción participativa” (2009); “La virtualización social del poeta. La poesía en tiempos de exclusión” (2004), “poesía y posmodernidad” (2001), etc., son sólo una muestra de su fructífera producción textual. En su libro *Estética y sensibilidades posmodernas: estudio de sus nuevos contextos y categorías* (2008), indaga sobre las disimiles geografías

y pensamientos que inauguran el siglo XXI. Actualmente desde la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en Bogotá, sigue defendiendo el encantamiento poético y la libre reflexión frente a las diversas realidades que nos circundan. Es altamente grato y positivo poder contar con su experiencia.

Quiero recordar como gracias al papel de directores, editores y autores, América Latina elevó su voz para el mundo entero; así empezó a ser reconocida más allá de sus particulares dramas y tragedias. Afortunadamente existe mucho por contar e indagar; es preciso fabular, es urgente reconstruir, es necesario decir, inventar, reinventar. No sin grandes sacrificios, se lee, se escribe, se escucha, se habla. La escritura propicia el amor, la recuperación de nuestra memoria, ella ayuda a significar; da sentido, huella, trazo.

Algunos desde el exilio organizaron una especie de resistencia frente al olvido, una decidida respuesta frente a la infamia; así nacieron en el territorio latinoamericano las primeras editoriales como Sudamericana fundada en 1939, que debe su existencia a un grupo de editores argentinos y españoles. Otro gran protagonista de la cultura, la historia y la literatura de América es el Fondo de Cultura Económico, en México, fundado en 1934, que ha contado con luminosos protagonistas como Alfonso Reyes, Juan Rulfo, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, etc.

La historia editorial en Colombia es más reciente: en 1960 surge el Grupo Editorial Norma, el cual abarca todos los géneros y se ha extendido a la mayoría de los países iberoamericanos. Hace poco más de veinte años, empezaron a surgir y a tomar fuerza las editoriales universitarias; es obvio que el conocimiento y el saber que no se transmite, realmente no existe. De allí que sea una necesidad socializar y divulgar la actividad académica y cultural; esta es la razón fundamental de ser de **Criterios**. La creciente necesidad de comunicar ha otorgado a las publicaciones una enorme responsabilidad. Esperamos aportar en la formación de un pensamiento autónomo, propiciando momentos de discernimiento, acompañamiento, crítica, debate, conversación.

Es fundamental defender al lector y a sus derechos, tal como lo enunciara Daniel Pennac, lo esencial es crear el amor por la escritura y la lectura, a esto habría que añadir, el amor por la investigación, la cual no debe dejar de lado la creatividad; hay múltiples formas de indagar, diferentes vías por asumir. Al final la gran lección es contribuir a inventar un ser humano más

justo, más consciente, más imaginativo, más respetuoso de sí mismo y de los otros. Ese deseo caracterizó a genios como Cervantes, Einstein, Kafka o Borges y tantos nombres destacados a nivel científico y creativo. Es por eso que aquí también me parece pertinente agradecer las colaboraciones de los autores; ellos son el alma de lo que ofrecemos; su cuidado y afecto se nota en cada letra.

Gracias al maestro Bruno Mazzoldi, él nos invita no sólo a recordar al gran poeta de estas tierras del sur, Aurelio Arturo, sino que además enriquece la interpretación a través de otros autores como Barba Jacob, Luis Tablanca o Fulcanelli y a través de su propia mirada; la descentralización de su escritura fusiona el talento local y lo universaliza, su texto nos transporta como en un viaje a singulares corrientes textuales y temporales. En este mismo orden, es de reconocer los aportes de los demás autores como:

El amigo poeta y crítico Marcelo Báez, por su entusiasmo artístico y su decidida voluntad por difundir el talento de otros, como el del cineasta Peter Greenaway. La calidad de su entrevista transporta al lector a la indagación, la intimidad, lo íntimo y lo público.

El maestro Orlando Morillo, espíritu auténtico, libre, solidario. Quiso compartir sus reflexiones en torno a la estética popular y el revisionismo histórico, cuestionando la creciente sociedad de consumo y el mal llamado progreso.

La investigadora, escritora y Doctora Sonia Adriana Peña, por su interés en hacer parte de esta realidad escritural a través de la profundización en las coincidencias encontradas en la vida y obra de autores como Roberto Arlt o José Revueltas

El poeta, docente e investigador, el Doctor Mario Eraso, por creer en esta particular búsqueda creativa y científica; sus escritos y estudios lo seguirán consagrando como una de las más importantes voces del sur de Colombia.

La magíster Ana Cristina Chavez, quien ha sido partícipe de los cambios editoriales emprendidos y sin cuestionamientos decidió acogerse a la renovación. Con su inmensa paciencia ha puesto a nuestra merced, su conocimiento lingüístico tanto del español, como del inglés y del francés. Gracias a su trabajo el lector podrá disfrutar de estas tres lenguas, realizar lecturas cotejadas, poner en práctica un vocabulario plurilingüístico, es de-

cir podrá asir, aprender y ejercitarse en estos idiomas, los cuales constituyen siempre una riqueza, digna de difundir.

Quien les habla, su servidora y amiga, comparte con ustedes una reseña crítica de uno de los libros más recientes de la brillante escritora del siglo XX: Clarice Lispector.

Nada de esto sería igual si no hubiésemos contado con su colaboración, a todos ellos y a los que faltan por nombrar, porque la lista es grande, les extiendo un cálido saludo; escribo estas líneas porque no he querido pasar por alto el gran acontecimiento que constituye el convocar a almas afines para cumplir un objetivo; somos gracias al otro, a los otros que viven en cada discurso. De esta forma esta edición de la renovada **Criterios** espera que éste sea el comienzo de cambios positivos que ojalá nos permitan visibilizarnos y cualificarnos cada vez más. Les extendemos la invitación para seguir cumpliendo con la suficiente altura esta noble misión de publicar. Para finalizar, nuevamente recurro al maestro y me permito transmitir unos de sus versos, en estos 25 años de su ausencia que en verdad son una ficción, porque nadie está tan vivo como él; sigue y seguirá transmitiendo infinitud, asombro, inmensa curiosidad por lo visible e invisible, sed de saber y convertir en oro los sueños a través de esa maravilla que nos define, reinventa y justifica: el lenguaje.

Alabada sea la infinita  
Urdimbre de los efectos y de las causas  
Que antes de mostrarme el espejo  
En que no veré a nadie o veré a otro  
Me concede esta pura contemplación  
De un lenguaje del alba.

Jorge Luis Borges, *El Hacedor*

**Myriam Jiménez Quenguan, PhD**





Caminito, sector La Boca, Buenos Aires, Argentina  
Foto del Maestro Harold Riascos  
Diciembre 2010



## Roberto Arlt y José Revueltas: Ciudad, Cáncer y Cárcel\*

### *Roberto Arlt and José Revueltas: the City, Cancer and Prison*

**Sonia Adriana Peña, PhD\*\***

Docente Investigadora, Buenos Aires, Argentina

Fecha de recepción: 10 de mayo de 2011

Fecha de aprobación: 25 de julio de 2011

## Resumen

La vida del argentino Roberto Arlt (1900-1942) y la del mexicano José Revueltas (1914-1976) presenta ciertas semejanzas: infancia y adolescencia signadas por necesidades de todo tipo, variados oficios a lo largo de su juventud e iniciación literaria desde las páginas policiales de los diarios, ambos han sido catalogados como “malos escritores”. Las coincidencias en la vida de estos periodistas, cuentistas, novelistas y dramaturgos se extienden a su prosa, donde vemos personajes, ambientes, situaciones y temáticas que por momentos parecen provenir de la misma pluma. Un aspecto interesante en su prosa es la presencia de la ciudad como una protagonista más de la historia, de la cual se ocupan las siguientes páginas en un

\* Artículo de reflexión: Ensayo.

\*\* Doctora en Letras, Becaria Posdoctoral en el Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, Mérida, Yucatán, México. Correo electrónico: sonia-pena@hotmail.com

intento de análisis del espacio urbano que aparece en algunas de sus obras más reconocidas.

### Palabras Claves

Cárcel, ciudad, José Revueltas, literatura comparada, marginalidad, Roberto Arlt.

## Abstract

*The lives of the Argentinean Roberto Arlt (1900-1942) and the Mexican José Revueltas (1914-1976) are similar in certain respects: a childhood and adolescence marked by all types of hardship, a variety of jobs during their youth and literary beginnings in the crime sections of the newspapers. They have both been described as “bad writers”. The common ground in the lives of these journalists, short-story writers, novelists and playwrights extends to their prose, where we observe characters, environments, situations and themes which at times appear to originate from the same pen. An interesting aspect of their prose is the presence of an additional protagonist in the story, which is what the following pages are about, in an attempt to analyze the urban space depicted in some of their most renowned works.*

### Key words

Prison, city, José Revueltas, comparative literature, poverty, Roberto Arlt.

---

“Los hombres que sufren llegan a conocer idénticas verdades”  
Roberto Arlt, *Los lanzallamas*.

### 1) *La vida puerca*

**L**a vida puerca es el título de la primera novela que, a los diecinueve años, comienza a redactar Roberto Arlt (1900-1942) y que luego conoceremos como *El juguete rabioso* (1926). No es ninguna novedad que como Arlt, muchos hayan iniciado su carrera literaria a temprana edad; por ejemplo en México, destaca José Agustín y su *Tumba* (1961), publicada cuando también contaba con diecinueve años. Sin embargo, un abismo separa las preocupaciones de Silvio Astier de las del niño bien de *La tumba*. José

Agustín vio impresa su novela en cuanto la concluyó y aunque se lo considera el principal promotor de la llamada literatura “de la onda”, de su obra se puede decir que fue “llamarada de petate”, pues gozó de una vida tan breve como sus páginas. Roberto Arlt, por su parte, tuvo que esperar siete años para ver publicada la suya, la cual es considerada “fundadora de la modernidad literaria en el Río de la Plata” (Corral 45), la cual sigue generando cada día más estudios críticos a nivel mundial. El primer nombre de la novela de Arlt (*Rueda* 101) tiene su origen en las palabras de Silvio As-

tier, el joven protagonista a quien las necesidades y humillaciones lo llevan a expresar: “¡Ah, es menester saber las miserias de esta vida puerca, comer el hígado que en la carnicería se pide para el gato, y acostarse temprano para no gastar el petróleo de la lámpara!”.

Roberto Arlt nació en Buenos Aires el 26 de abril de 1900, en el seno de una familia de inmigrantes: madre austriaca y padre prusiano. La crítica ha interpretado la obra basándose en aspectos de la vida del escritor. El más entusiasta es su primer biógrafo, Raúl Larra, cuya biografía, aparecida en 1950, tan sólo ocho años después de la muerte de Arlt, alcanza por momentos el tono apologético y en sus páginas Silvio Astier es el Arlt adolescente, Erdosain el joven y Balder el maduro.<sup>1</sup> Sin duda, el mayor logro de Larra, a quien se le echó en cara su exceso de entusiasmo, es haber abierto las posibilidades críticas de un escritor hasta entonces marginal, como lo reconoce Jorge Lafforgue en el prólogo a la séptima edición de la biografía de Larra. Otros biógrafos importantes son Omar Borré y Sylvia Saítta, quienes publicaron sus trabajos en Buenos Aires en el año 2000, como parte de los festejos por el centenario del natalicio de Roberto Arlt.

Los estudiosos reconocen como pionero el trabajo de Larra, y aportan nuevas miradas a la vida y a la

obra del biografiado. Un aspecto interesante es que Saítta cuestiona la imagen de torturado que Arlt mismo se encargó de promover; en su investigación hay una clara intención de “desacralizar” al escritor, y fundamenta cada una de sus afirmaciones con base en entrevistas realizadas a familiares, amigos y en datos que se desprenden de la correspondencia del escritor; echa mano a periódicos, revistas y publicaciones de la época, cuando se trata de la recepción de su obra. Por ejemplo, deja en claro que no existió esa “indiferencia” crítica de la que tanto se quejaba Arlt y que lo llevó a despotricar contra colegas, periodistas y amigos.

En la única entrevista a Roberto Arlt publicada en 1929, éste se dedica a hablar de literatura argentina más que de su persona. No es mi intención repetir aquí datos que el lector puede consultar en las biografías antes mencionadas; simplemente tomaré en cuenta aquellos aspectos que presenten cierto paralelismo con la vida de José Revueltas.

Según Larra, Arlt concluyó la escuela primaria, pero siempre lo negó. Sylvia Saítta demuestra que este dato también forma parte del mito que Arlt configuró “adelantándose a sus críticos” para dejar preparada su propia biografía. La leyenda comienza con la modificación de la fecha de nacimiento y el supuesto segundo nombre. En la época en que Arlt cursaba el programa argentino de educación, contemplaba la escolaridad primaria has-

<sup>1</sup> Astier es el protagonista de *El juguete rabioso* (1926) Erdosain de *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931) y Balder de *El amor Brujo* (1932).

ta sexto grado, pero –como afirma Saítta– eran pocas las escuelas que lo tenían incorporado. El niño Arlt completa cinco años de estudios básicos; el adulto se empeña en repetir que sólo ha cursado hasta tercero de primaria. ¿Por qué esta negación? Hay en las autobiografías del novelista una constante exhibición de cultura e incultura que reflejan al mismo tiempo negación y afirmación: “la necesidad y la futilidad de la cultura”, y esta privación cultural “es la que funda el valor de su escritura”. (Sarlo 52)

Luego de la educación formal, Arlt pasa la mayor parte del tiempo en bibliotecas públicas donde lee lo que está a su alcance, pero sobre todo a los novelistas rusos. Larra comenta que la biblioteca que frecuentaba entonces, estaba influida por los anarquistas, luego por los socialistas, y más tarde por los adherentes a la Revolución bolchevique; pero a Arlt no le preocupa la actividad política ni se interesaba por la problemática social aún. En ese tiempo su única inquietud se concentra en sobrevivir. La pobreza –sumada a la hostilidad paterna– hace que el escritor abandone la casa a los dieciséis años y emprenda una vida errante que lo empuja a los trabajos más variados como empleado en una librería, trabajador portuario, aprendiz de hojalatero, mecánico y vulcanizador. A los veinte años el servicio militar obligatorio lo lleva hasta la provincia de Córdoba donde conoce a Carmen Antenucci, con quien con-

trae matrimonio, y en 1923 nace su hija Mirta.

De regreso a la capital del país, en 1925 comienza a colaborar en el diario *Última hora*, donde se encarga de la página policial. En 1927 tiene a cargo la misma sección en *Crítica*; antes ya había publicado algunos relatos en *Proa*. La labor como cronista de nota roja le permite ir soltando la pluma. En 1928 llega al diario *El Mundo* donde su columna *Aguafuertes porteñas* obtiene gran popularidad, lo cual lo convierte en un periodista reconocido entre el público lector con quien mantiene una abierta comunicación.

Sin lugar a dudas la fama de Arlt llega con la publicación de su segunda novela, *Los siete locos* (1929), y a partir de entonces la crítica se divide entre quienes lo consideran el representante de la nueva generación de escritores argentinos y aquellos que lo acusan de “escribir mal” y abusar de una jerga que nació en los suburbios de Buenos Aires y se afianzó como código del *lumpen*: el lunfardo. Roberto Arlt, en quien sus amigos reconocen un humor bastante ácido, se burló cada vez que pudo de esos intelectuales que lo miraban de soslayo mientras comentaban en rueda de amigos sobre el descaro de ese “semianalfabeto” que se atrevía a publicar. Es con la segunda parte de *Los siete locos* con la que Arlt termina de ganar el lugar que ocupa en las letras del Continente. Con *Los lanzallamas* (1931) se consolida un estilo y

una narrativa que pone en aprietos a quienes acostumbran encasillar obras y autores. Más tarde publica una novela que obtiene una recepción negativa: *El amor brujo* (1932) y los maravillosos cuentos reunidos en el volumen *El jorobadito* (1933), las obras de teatro y los viajes a diversos lugares en busca de material para sus *Aguafuertes*.

Arlt vivió acelerado, como si le jugara una carrera a esa “vida puerca” de la que siempre quiso escapar. Preocupado por los ahogos económicos, buscó una salida en la invención y hasta patentó unas medias para dama con puntera y talón reforzado en caucho.<sup>2</sup> No tuvo descanso ni como inventor ni como escritor, que finalmente es lo mismo, porque en la literatura se proyectan esos mundos que ya no se pueden seguir cargando: bombas de tiempo con fórmulas más peligrosas que las de Erdosain porque parten de la angustia y la desesperación. Arlt le confesó a un amigo: “Si no escribiera me volvería loco” (Larra 61). Siempre trabajó contra reloj para cobrar la nota que le daría de comer a él y a sus tres mujeres: madre, esposa e hija, pero ni los inventos ni la escritura le dieron el respiro que soñó y Arlt se marchó sorpresivamente la tarde del 26 de julio de 1942: un ataque cardíaco le dio un golpe bajo y dejó en

la orfandad a esos seres que desde entonces hemos venido adoptando como hijos propios.

Cuando Roberto Arlt moría en Buenos Aires a los cuarenta y dos años, un joven escritor mexicano acababa de publicar su primera novela: *Los muros de agua* (1941), obra que recrea su paso por las Islas Marías, penal de alta seguridad en el Pacífico y al que había llegado por su militancia política. Se llamaba José Revueltas y tenía veintiocho años. Había nacido el 20 de noviembre de 1914 en Durango. La familia Revueltas, compuesta por doce hijos, emigró a la capital y se instaló en la colonia Roma. Don José Revueltas Gutiérrez, el padre, era un próspero comerciante y pronto instaló un negocio en la zona de La Merced.

El padre de Revueltas, admirador de la cultura germánica, decide que el niño José debe asistir al Colegio Alemán. Hay un hecho que marca su niñez y es el descubrimiento de un espacio ajeno al que hasta entonces conocía: el niño se movía “del lado” del Colegio Alemán; el otro lado “era o representaba la otra cara de la ciudad de México: los muros grises del Hospital General, la colonia de los Doctores y sus calles sucias” (Ruiz Abreu 48). Una tarde, el niño ingresa a ese espacio de miseria guiado por una empleada doméstica de la familia, quien se dirige al encuentro de un enamorado. En ese sitio descubre un mundo desconocido para él: “casas bajas, chatas, en los quicios mujeres

<sup>2</sup> Por mucho tiempo se creyó que este dato formaba parte del “mito Arlt”, sin embargo, el 25 de septiembre de 2009 se encontró una caja en el sótano de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) que contenía varios documentos. La “joya” de este hallazgo es “la patente de invención de Roberto Arlt por su ‘nuevo procedimiento industrial para producir una media de mujer cuyo punto no se corra en la malla’” (“Los expedientes SADE”, *Radar Libros*).

feas y flacas; un zanjón largo y maloliente, atestado de desperdicios, perros muertos” (Ruiz Abreu 49). Otro día el niño se escapa con un amigo y llega a la morgue del Hospital General; esta experiencia tiene un profundo impacto en su mundo infantil y en su posterior universo literario.

La muerte del padre acarrea serios problemas económicos a la familia. José Revueltas deja el Colegio Alemán, escuela privada, para continuar sus estudios en otra, de carácter público. La ausencia de la autoridad paterna y el mal manejo del negocio por parte de una de las hermanas, llevan a la familia a la quiebra y el niño Revueltas inicia entonces una etapa de vagabundeo y rebeldía que culminará con su alejamiento de la escuela, cuando cursaba el sexto grado. Desde entonces se encierra en la Biblioteca Nacional y lee lo que llega a sus manos; a los autores rusos ya los conocía por influencia de sus hermanos mayores: Silvestre, el músico y Fermín, el pintor. La madre de José se inquieta por el carácter indomable del adolescente al que emplea en una ferretería a los trece años, pues la familia se encontraba en “la miseria más escandalosa” (Ruiz Abreu 54). En ese nuevo empleo, Revueltas conoce a un compañero apodado Trotsky quien los reúne en una bodega y los adoctrina sobre los abusos de la patronal y los derechos de los trabajadores, siendo éstos sus primeros contactos con el comunismo del

que ya había leído bastante en sus largas jornadas en la biblioteca.

A partir de entonces se despierta en el jovencito el interés por la ideología marxista y hace todo lo que está a su alcance para ingresar en las filas del Partido Comunista Mexicano (PCM), entonces proscrito y condenado a la clandestinidad. En noviembre de 1929, Revueltas asiste a un acto organizado por el Partido en el Zócalo de la ciudad de México y es detenido por izar una bandera roja en el asta principal. Lo llevan a la correccional y ahí festeja sus quince años, de donde sale seis meses después bajo fianza. Éste es el primero de una serie de encarcelamientos por razones ideológicas que lo acosarán hasta el día de su muerte. En la segunda detención lo deportan a las Islas Marías en julio de 1932, pero es liberado por menor de edad; dos años después vuelve al penal del Pacífico, en lo que será su estancia más larga, de mayo de 1934 a febrero de 1935. El último encarcelamiento se produce en 1968, con los acontecimientos que dieron lugar a la masacre de Tlatelolco.

En 1938 publica su primer cuento en el diario *El Nacional* y comienza a colaborar en *El Popular*, periódico que dirige Vicente Lombardo Toledano, camarada y amigo del escritor. Allí tiene a su cargo la crónica policial; al año siguiente muere su madre y en octubre de 1940 su hermano Silvestre, figura importantísima en la vida del novelista. El re-

conocimiento llega en 1943 con la publicación de *El luto humano* que obtiene el Premio Nacional de Literatura. A partir de entonces inicia una incansable labor literaria no exenta del escándalo, puesto que en él, tanto escritura y militancia, van de la mano, e inclusive su sepelio se transforma en un acto político. Por su parte, Revueltas muere en la ciudad de México el 14 de abril de 1976 después de haber pasado un periodo de casi tres años de encierro en la cárcel de Lecumberrí; el motivo fue su participación en el Movimiento Estudiantil del '68 que culminó con la masacre de jóvenes en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco.

No es mi intención hacer un recuento detallado de la vida de estos autores; para ello remito a las completas biografías existentes, algunas citadas a lo largo de este ensayo. Simplemente he querido realizar un acercamiento a diversas vivencias que los asemejan en cuanto a formación y carácter. Ambos han compartido los menesteres de “la vida puerca”, y utilizo aquí el término como equivalente a una subsistencia marcada por necesidades de todo tipo; esto lo explica muy bien (Arlt 9)<sup>3</sup> en el tan citado prólogo a *Los lanzallamas*: “Orgullosamente afirmo que escribir, para mí, constituye un lujo. No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempos o sedantes empleos nacionales. Ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo”. Raúl Larra cuen-

ta una anécdota de Arlt que define gran parte de su existencia. Cuando el escritor Ricardo Güiraldes lo conoce y descubre sus aptitudes literarias, lo emplea como secretario para ayudarlo. En ese entonces Arlt atraviesa una etapa difícil: “Viste pobremente y se alimenta mal” (Larra 58). Me resulta inevitable relacionar esta imagen con aquella que de José Revueltas ofrece Elena Poniatowska en uno de los más conmovedores homenajes que se publicaron tras la muerte del novelista: “Nunca tuvo un centavo, nunca un pantalón nuevo. Al contrario, toda su vida pareció un niño de Reformatorio, un niño que sabe padecer” (Poniatowska 2). Si bien la situación económica de ambos autores tuvo altibajos que les permitió momentos de tranquilidad, la mayor parte de sus vidas no fueron más que dos “niños de Reformatorio” urgidos por las deudas, escribiendo en redacciones de diarios y contra reloj la siguiente novela, pidiendo hospedaje en casa de amigos después de otro fracaso matrimonial, atacados por una crítica despiadada o una militancia dogmática, viviendo de mal pagadas notas periodísticas.

En la formación autodidacta de estos autores existe un escritor que los cautiva por igual: el ruso Dostoyevski. En los folletines y en las novelas de éste, encuentran la inspiración, se dejan seducir por ese tipo de literatura y adoptan la bandera de la denuncia y del compromiso social. Los dos se educan en biblio-

<sup>3</sup> Los *lanzallamas*. Buenos Aires: Lozada, 2004. Todas las citas pertenecen a esta edición.

tecas públicas y de inmediato se interesan por doctrinas como el anarquismo y el comunismo, pero antes ya habían buscado la respuesta a sus dudas en la *Biblia*, lectura que se refleja en sus obras. En Arlt asoma por momentos una débil esperanza, pero terminan ganando la partida el sinsentido de la vida y el “silencio de Dios”. Revueltas, por su parte, renuncia a todo y muestra al hombre sin tabla donde aferrarse, desnudo frente a la Nada.

Para Roberto Arlt y para José Revueltas las carencias fueron una constante. Al mexicano se deben agregar los encarcelamientos y la persecución ideológica. Si bien el argentino tuvo ciertos flirteos políticos, no estuvo “casado” con ninguna ideología, sostiene Glen Close que “antifascista” o “izquierdista” es la etiqueta más adecuada para Arlt puesto que “Aparte de las pocas intervenciones públicas, tales como su efímera colaboración en la Liga Antiimperialista y la Unión de Escritores Proletarios, y contribuciones espaciales en publicaciones como *Bandera Roja* y *Actualidad*, el novelista evitó los compromisos políticos firmes abogados por el núcleo del contingente de Boedo” (Viterbo 132). Sin embargo, Arlt parece más cercano al anarquismo; incluso en sus obras hay cierta simpatía con estos postulados; por ejemplo, cuando *Erdosain* tiene un encuentro con los anarquistas y uno de éstos le pregunta qué ideas tiene, él refiere que “es comunista” y el otro replica que “después vendrá el anarquismo”. Los discursos

que pone en boca de sus personajes a lo largo de sus textos son ecos de postulados de Bakunin y de Kropotkin, y en cuanto al rasgo biográfico cabe destacar que: “Su permanente estado de insurrección impulsa al anarquista a sentir simpatía por los que viven fuera de las normas, fuera de la ley, y lo lleva a abrazar la causa del galeote y de todos los réprobos” (Guèrin 41). Y la producción arltiana se podría definir como un largo abrazo a las vidas infames de su tiempo; incluso abundan las *Aguafuertes* en las que hay cierta apología de las mismas. José Revueltas, militante activo, eterno expulsado y “comunista sin partido”, como él mismo se definía, padeció el yugo del dogma como se padecen esas relaciones enfermizas de amantes que se alejan para sufrir separados y luego se reconcilian para sufrir el doble en cada encuentro. Revueltas vivió por y para su ideología, priorizó su militancia por encima de su vida sentimental, familiar e incluso de su salud. La huelga de hambre a la que se sometió durante su última detención fue fatal, salió de la cárcel con la salud bastante deteriorada.

Las coincidencias se extienden al terreno estilístico, sus respectivas prosas parecen emerger de la misma pluma. Tiraderos de basura, canales de desagüe, arrabales, conventillos, vecindades, suburbios, imprentas clandestinas, anarquistas, comunistas, fascistas, conspiradores, padrotes, prostitutas, usureros, suicidas, ladrones, locos, asesinos, leprosos, sifilíticos, tuber-

culosos, castrados, jorobados, enanos, cojos, tuertos, “señalados de Dios”, en definitiva, surgen en cada esquina de Buenos Aires o de la ciudad de México para darnos un magnífico “cross” a la mandíbula, como lo predicó Roberto Arlt y lo practicó José Revueltas. Un aspecto interesante de sus obras es la presencia de la ciudad como una protagonista más de la historia. A lo largo de estas páginas me detengo en un análisis del espacio urbano que aparece recreado en algunas de sus novelas más reconocidas.

## 2) Ciudad, cáncer y cárcel

En *El juguete rabioso*, texto inaugural de Roberto Arlt publicado en 1926, destaca la presencia de una ciudad en auge a la que Silvio Astier, el joven protagonista, califica de “babilónica” (Arlt 77). En el primer encuentro del adolescente con la ciudad se observa un espacio idealizado por sus lecturas folletinescas y compara a Buenos Aires con París o la “brumosa” Londres.

En esa ciudad de ensueño, donde todo puede suceder, Silvio no sólo infringe la ley (pues se mueve en ella con el fruto de sus hurtos) sino que transgrede un espacio que no le corresponde y al que regresa luego como empleado en una librería de ocasión ubicada en pleno centro. Así comienza su peregrinar por una metrópoli que pasa a ser un espacio hostil: un “dandy”, al que roza con la canasta del mandado, le lanza “una mirada furiosa”; un porte-

ro lo observa “irónico”, un muchacho al que llama “granujilla” patea su cesta. Las vivencias del adolescente trabajador en la ciudad son amargas.

Luego de algunas frustraciones laborales, el último capítulo muestra a Silvio empleado con otro italiano, cuyas oficinas se ubican en la calle Rivadavia, arteria céntrica que divide la ciudad entre norte y sur, es decir, entre la urbe ostentosa y la periferia degradante. Su nuevo empleo de vendedor de papel lo obliga a un constante movimiento por los suburbios de Buenos Aires. Lugares donde abundan las disputas con gente de toda castaña. En los arrabales Silvio conoce al rengo, con quien planea un robo. El jovencito sueña con recorrer las ciudades que están “al otro lado del mar” gracias al posible botín. Y nótese el énfasis en “otras” ciudades, lejos de la que acaba de conocer en su penosa experiencia como empleado, otras que le devuelvan la misma sensación de aquel primer encuentro, cuando se paseaba en automóvil imaginándose París o Londres. Pero las aspiraciones quedan truncas al denunciar a su cómplice ante la víctima del supuesto robo. Al final de la novela, Silvio decide abandonar la metrópoli y pide ayuda para marcharse al sur.<sup>4</sup> El “sur”, en la literatura argentina, simboliza lo bárbaro, lo pos-

<sup>4</sup> La Patagonia, tierra mitificada y sitio preferido de los prófugos de la ley, según las leyendas que circulaban en los años en los que Arlt escribe su obra. Él mismo se encarga de fomentarlas mucho tiempo después, cuando recorre la región como cronista de *El Mundo* y refiriéndose a los habitantes de Bariloche escribe: “La mayoría vino de muy lejos, interponiendo saludable distancia entre la justicia de sus patrias y sus robustos cuerpos. Otros, más prudentes aún, se cambiaron los nombres y los apellidos; otros... en fin...” (Arlt, *Viaje al país del viento* 114).

tergado y lo reprimido, pero también lo no-contaminado y la paz del desierto. El precio que paga Silvio por su huída es la infame delación de “Judas Iscariote” (como se titula el capítulo). El personaje oscila entre la periferia y el centro, siendo la ciudad un espacio adverso cuando trata de conquistarla por medio del trabajo y un sitio ideal e idealizado cuando se mueve en ella como delincuente.

Esa Babilonia de Arlt tiene su equivalente *En algún valle de lágrimas*, de Revueltas (1973). Publicada siete años después de la polémica suscitada por *Los días terrenales* (1949), la obra está protagonizada por un viejo avaro que se desplaza por las caóticas calles de la ciudad de México, también babilónica pues está invadida por forasteros en su propia tierra: los indígenas. El trajín en el centro histórico se debe a la proximidad de las fiestas guadalupanas y navideñas, por lo que abundan los puestos callejeros atiborrados de todo tipo de baratijas. Es en medio de esa confusión donde se produce el encuentro inesperado con un anciano “desastroso y sucio” que resulta ser el director del colegio al que asistía el protagonista y quien terminó asesinando a su mujer. Cuando el viejo pretende huir, su ex director lo detiene para asegurarle que ambos han estado juntos en prisión, porque en realidad “todos estamos presos”. Con esta terrible sentencia finaliza el texto. El ambiente carcelario abre y cierra la obra de Revueltas (*Los mu-*

*ros de agua / El apando*), ambiente que traslada a la ciudad.

La referencia bíblica es mera coincidencia en estos autores: Babilonia o “valle de lágrimas”, Buenos Aires o el Distrito Federal, la ciudad es ese espacio corrupto e inmoral en el que los seres marginales sólo encajan como las piezas necesarias en la relación explotador / explotado (el librero miserable / Silvio Astier, el viejo avaro / sus inquilinos), o como parte del hampa que se refugia en la urbe, consciente de los barrotes de su cárcel (el ex director de escuela).

En otras obras como *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931) de Arlt, o *Los errores* (1964) de Revueltas, la ciudad es protagonista importante. Uno de los personajes de *Los siete locos* se refiere a ella en estos términos: “Las ciudades son los cánceres del mundo. Aniquilan al hombre; lo moldean cobarde, astuto, envidioso”(Arlt 142),<sup>5</sup> y Remo Erdosain, héroe de ambas obras la define como “cárcel de cemento”. Los dos autores coinciden en mostrar una sociedad enrejada y ante la cual sólo queda la resignación o el suicidio. En Erdosain, el personaje de Arlt, está muy bien marcada la relación ciudad-enfermedad cuando a medida que camina por la urbe aumenta su “asco” y su “náusea”, sensación que trasmite al Ruffián Melancólico, quien después de una conversación con él se desplaza por el centro y nota un malestar

<sup>5</sup> Buenos Aires: Reysa, 2005. Todas las citas pertenecen a esta edición.

de “repugnancia” que hacía tiempo no sentía.

En *Los lanzallamas* y en *Los errores* hay una clara intención de mostrar ciertos espacios urbanos. En el episodio titulado “Los anarquistas” de Arlt, Erdosain y el Astrólogo caminan por *Dock Sud*, partido de Avellaneda, en la zona sur de Buenos Aires. El nombre proviene de una dársena inglesa que se construyó en el margen sur del Riachuelo a principios del siglo XX, un sitio predominantemente industrial. Las casas que describe Erdosain tienen ventanillas “rectangulares”, iluminadas por un farolito “cúbico”, más allá de las vías hay poblados conformados por “cubos” (Arlt, *Los Lanzallamas* 197) de conventillos.

Las continuas referencias a figuras geométricas diversas dan idea de viviendas construidas sin planificación o de manera improvisada. Más adelante se aclara que se trata de “una sucesión de cuartujos forrados de chapa de cinc, donde duermen con modorra de cadáveres cientos de desdichados” (Arlt, *Los Lanzallamas* 197). Erdosain y el Astrólogo entran en una zona de barracas que huele a “sangre, lana y grasa”. Los habitantes de esos parajes son “hombres que descargan carbón y tienen el pelo rubio y rojo y hablan un imposible idioma de Checoslovaquia, Grecia y los Balcanes” (199). Quienes ocupan ese espacio son los anarquistas y bajo esa fachada miserable se esconde una imprenta clandestina.

En *Los errores*, de José Revueltas, Olegario se dirige a la imprenta clandestina del partido comunista ubicada en “la antigua colonia de La Bolsa –de fama por sus rateros y criminales–”(124). Los periódicos de fines de los años treinta se refieren a esta colonia como “tristemente célebre” por sus delincuentes. Al parecer le cambiaron el nombre por el de Juan Polainas, que se menciona nuevamente en el episodio del asesinato del enano. En esta obra la dirigencia del Partido Comunista Mexicano (PCM) se mueve en el centro de la ciudad o en las cercanías del mismo, mientras que en los sitios más miserables lo hacen “algunos” camaradas como Olegario Chávez, tenedor de libros del avaro; Eusebio Cano, viejo obrero tranviario; Januario López, taxista tuberculoso; y Eladio Pintos, sentenciado a muerte por el buró del Partido.

La periferia es el espacio de los militantes comprometidos y honestos; el centro el de los intelectuales abrumados, de los dirigentes dogmáticos y de los mercenarios. La sentencia con la que acaba la novela no podría ser más desesperanzadora. Un comandante de policía corrupto deja en libertad a un explotador de mujeres golpeador a quien le entrega el carnet de agente a cambio de su falso testimonio, no sin antes advertirle: “Estás en libertad. Tienes la ciudad por cárcel”. (267)

De estos textos se desprende lo que Marshal Berman define como una característica propia de la modernidad: la “atracción-rechazo” y el “amor-odio” (199) a las grandes metrópolis. El hombre crea espacios urbanos descomunales y laberínticos que se vuelven contra él y terminan ahogándolo, entonces añora el desierto –como los personajes de Arlt– donde vuelve a empezar en un eterno círculo vicioso.

La fracción de la ciudad que reconstruyen estos autores provoca el “asco” o la “náusea” que acompaña a los personajes de sus obras. En Arlt hay una reacción física al “cáncer” de la ciudad; si bien sus personajes buscan siempre un escape (el sur de Silvio Astier, la Patagonia del Buscador de Oro, la chacra del Rufián Melancólico, el desierto de Ergueta), todos fracasan porque ya están enfermos. En *Los errores*, Revueltas describe la ciudad como una cataplasma que levita y es sostenida por miles de fatigados seres que luchan penosamente por mantenerla, lo que aumenta la sensación de presión y prisión, de apando dentro del apando.

El peso de la angustia de Remo Erdosain no sólo se logra por medio de su discurso y de la atormentadora pregunta que repite como muletila: “¿Qué he hecho de mi vida?”, sino que se refuerza con los sitios por los que se desplaza el personaje, siendo la mayor parte del tiempo las calles de una Buenos Aires en pleno *crack* de Nueva York, en

vísperas de un golpe de estado e invadida por gente proveniente de todas partes del mundo; una Babilonia en la que Silvio Astier se ufana de caminar como delincuente pero se avergüenza de hacerlo como empleado, reminiscencia de “El hombre de la multitud” de Edgar Allan Poe, que busca la aglomeración porque “la masa protege y asila” (Benjamin 55).

Esa misma masa que en *Revueltas* cobija al delincuente de los bajos fondos y al de guante blanco de la dirigencia partidaria, pero a la vez rechaza sus propias raíces, pues el indígena es ese señor K, condenado sin proceso a una ciudad-cárcel hacinada, lo que lo lleva a pedir disculpas anticipadas. Porque, si bien aquí “todos estamos presos”, también hay categorías y su sola presencia es ya una molestia.

Es interesante que ambos autores coincidan en ubicar la imprenta clandestina de los anarquistas y de los comunistas, respectivamente, en los lugares más sórdidos de la ciudad, hacia donde se desplazan personajes “privilegiados” como el Astrólogo u Olegario, conspiradores e ideólogos, paranoicos en definitiva, pues en el personaje de *Revueltas* su gesto de abnegado santo rojo, orgulloso de entregarse al martirio sin defenderse siquiera es un acto de locura del cual el Astrólogo, cínico por naturaleza, reíría a carcajadas. Y aquí hay una irónica demarcación territorial, pues los “cerebros” de las conspiracio-

nes viven lejos de esa fracción mísera donde se imprimen “sus” ideas para llegar al “pueblo”.

Ya sea el tiradero de basura, el Canal de Desagüe, *Dock Sud* o *Temperley*, a cada paso el lector descubre una ciudad aferrada a su cuerpo como la misma humedad del Plata. La ciudad es la “náusea” y “el asco” de Erdosain, tan física como la que transmiten los personajes de *Revueltas* a través de su mundo sensorial pues la urbe entra por el olfato con la descripción de los puestos de comida callejeros y de las fondas de mala muerte; por el oído con el caos del tráfico y los gritos de los voceadores de periódicos, pero, sobre todo, con los ruidos que escucha el enano de *Los errores* desde la matriz artificial de una maleta.

Octavio Ianni considera que “la ciudad ha sido y continúa siendo cada vez más un laboratorio excepcional” (103). Para trabajar en él los autores realizan un corte sin anestesia en el cuerpo vivo de una sociedad semejante; a pesar de las distancias temporales y espaciales, da lo mismo que Erdosain y el Astrólogo caminen por *Dock Sud* o *La Candelaria de los Patos*, que Olegario cruce la Escuela de Tiro o atraviese las vías del tren en *Avellaneda*, puesto que los une el espacio urbano por el que transitan: una ciudad enferma y confinada. Ambos novelistas me remiten –en su descripción de la ciudad– a ese *Pabellón del cáncer* de Solzhenitzin en el que todos están enfermos y donde cada quien arras-

tra por los pasillos del hospital las cadenas de su sentencia.

El rufián de *Los errores* recupera su “libertad” para internarse en la ciudad-cárcel, condenado a repetir la sentencia del hombre “moderno”, como en una muñeca rusa. El Astrólogo y la prostituta<sup>6</sup> de Arlt terminan huyendo hacia un lugar incierto con la ilusión de cortar el maleficio de la ciudad / enfermedad, pues el Astrólogo es el hombre castrado y destinado al fin de la especie, y por lo tanto, del mal. Erdosain se suicida para concluir con la relación ciudad-angustia que lleva adherida al cuerpo como una náusea insoportable, pues él concluye –parafraseando a Kavafis– que la ciudad irá siempre en él porque la vida que aquí destruyó la ha destruido en toda la tierra.

Sostiene Luz Aurora Pimentel que tanto narrador como lector “proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado” (31). Más allá de la parte que me toca en ese juicio, considero que el espacio ciudadano que muestran estos autores se asemeja porque ambas estéticas remiten a la gran paradoja del hombre moderno: la fascinación -odio por las grandes ciudades. Su lectura ahoga y no por cuestiones de estilo o de sintaxis, sino por el escenario urbano que sirve de fondo.

Siempre al margen de la sociedad, de la ley, de la moral y de las bue-

<sup>6</sup> Vale la pena mencionar la simbología bíblica donde es frecuente la correspondencia entre ciudad / mujer y Babilonia/ramera. En *Los siete locos* dice el farmacéutico: “las ciudades están como las prostitutas, enamoradas de sus rufianes y de sus bandidos” (164).

nas costumbres, los personajes de Arlt y de Revueltas se desplazan por los arrabales de una urbe imponente, verosímil y con vida propia. De esta manera, la ciudad que recrean ambos novelistas parte del mismo concepto y se consolida en una perspectiva fisiológico / simbólica, puesto que el cáncer es un mal del cuerpo y la cárcel uno de los depósitos de ese cuerpo.

### Referencias Bibliográficas

Arlt, Roberto. *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Losada, 2004.

\_. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 2005.

\_. *Los siete locos*. Buenos Aires: Reysa, 2005.

\_. *Viaje al país del viento*. Buenos Aires: Simurg, 2008.

Benjamin, Walter. *Iluminaciones II*. Traducción de José Aguirre. Madrid: Taurus, 1998.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Segunda edición. Traducción de Andrea Morales Vidal. México: Siglo XXI, 1989.

Bertazza, Juan Pablo. “Los expedientes SADE”, *Radar Libros*, Suplemento Cultural de *Página 12*:26, 2010.

Corral, Rose. *Roberto Arlt, Una poética de la disonancia*. México: El Colegio de México, 2009.

Close, Glen. *La imprenta enterrada*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000.

Guèrin, Daniel. *El anarquismo*. Buenos Aires: Utopía Libertaria. Traducción de Andrea Morales Vidal. México: Siglo XXI, 2008.

Ianni, Octavio. *Enigmas de la modernidad-mundo*. México: Siglo XXI, 2000.

Larra, Raúl. Roberto Arlt, *el torturado*. Buenos Aires: Ameghino, 1998.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 1998.

Poniatowska, Elena. “El ángel rebelde”. Madrid: Editorial Fontana Los Universitarios, 1976.

Revueltas, José. *En algún valle de lágrimas*. México: Novaro, 1973.

\_. *Los errores*. México: Era, 1985.

Ruiz Abreu, Álvaro. José Revueltas. *Los muros de la utopía*. México: Cal y Arena, 1992.

Sáfta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.





Título: *Labios de Salamandra*  
Serie: Superficies. Autor: Maestro Harold Riascos Eraso  
Técnica : grafito sobre papel. Dimensiones: 21x 29,7cms  
2009



## Niebla u Oro de Arturo\*

### Fog or Gold of Arturo

**Bruno Mazzoldi\*\***

Filósofo, escritor de origen italiano y traductor residente en Colombia desde 1960

Fecha de recepción: 12 de septiembre de 2011

Fecha de aprobación: 4 de octubre de 2011

## Resumen

En la margen de algunos versos del nariñense, singularmente al calor de “La parábola del fuego”, paráfrasis de un poema atribuido a Luis Tablanca (seudónimo de Enrique Pardo Farelo) compuesto por Arturo a partir de la noticia que de él habría tenido a lo largo de una charla con Barba-Jacob en una cafetería de la capital (esquicio a su vez procedente de una conversación del imaginativo antioqueño con los mexicanos Alfonso Reyes y Enrique González Martínez, quienes le habrían resumido a grandes rasgos el “misterioso poema colombiano”), sin desdeñar la versión original de la obra que Arturo afirmaría haber conseguido casualmente años más tarde en una librería de viejo, se trata de celebrar el ejercicio de la renuncia a

\* Artículo de reflexión: Ensayo.

\*\*Licenciado en filosofía y letras de la Universidad Javeriana, fundador de la cátedra de Etno-literatura de la Universidad de Nariño. Se ha desempeñado como docente de varias entidades educativas colombianas como: Universidad de Nariño, Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Nacional de Colombia. Ha sido invitado como conferencista en diversas actividades académicas internacionales, además tradujo y editó al español algunos textos filosóficos de Jacques Derrida. Actualmente investiga diversos temas los cuales trascienden las fronteras de lo filosófico, literario, antropológico, artístico, etc. Correo electrónico: mataplata@yahoo.com

la presunción del domicilio egótico y de la palabra propia, práctica suficientemente ardorosa para poner en entredicho el ademán de los responsables de la edición crítica de la *Obra completa* consistente en remitir el canto al respectivo “dueño de la voz poética”.

### Palabras Claves

Ahasverus, hospitalidad incondicional, máximo pirómano, salamandra, vampiro.

## Abstract

*On the margins of some verses of the nariñense, in light of “The parable of the fire”, paraphrase of a poem attributed to Luis Tablanca (pseudonym of Enrique Pardo Farello) composed by Arturo from the news that he had in a conversation with Barba-Jacob in a cafeteria of the capital (who spoke in turn with the Mexicans Alfonso Reyes and Enrique González Martínez, who would have summarized him the “mysterious Colombian poem”), without disdain the original version of the work that Arturo would affirm to have obtained by chance years later in a bookshop, it is a question of celebrating the exercise of the resignation to the presumption of the egotic domicile and of the own word, a practical enough burning to put in interdiction the gesture of the persons in charge of the critical edition of the complete work consistent in sending the song to respectively “owner of the poetical voice”.*

### Key words

Ahasverus, unconditional hospitality, maximum, pyromaniac, salamander, vampire.

En mis días de Pasto, un amable vecino del barrio San Ignacio, refinado lector y sutil violinista, Alfredo Verdugo, me comentó que Aurelio Arturo le había dado clases de italiano.

Si no estropeo la cronología establecida por Oscar Torres Duque, Hernando Cabarcas Antequera y Rafael Humberto Moreno-Durán<sup>1</sup> (Moreno-Durán 287-326), el poeta de La Unión ofreció esas lecciones entre 1953 y 1956, mientras se desempeñaba como magistrado del Tribunal

Administrativo de Nariño, compromiso que le había inducido a dejar la ciudad de Bogotá en la que con mucha firmeza había determinado establecerse por lo menos desde 1924, después de la muerte de su madre, al ponerse en camino “sin el consentimiento paterno, clandestinamente, sin equipaje y sin dinero”, cuando fue “interceptado” por los peones del padre. Al año siguiente se hospedaría en una pensión de aquella ciudad, antes de cumplir los veinte que tan herméticos le resultaron, dicho sea no tan de paso, intentando aquí más bien sugerir detenidamente la hipereste-

<sup>1</sup> “Cronología”, en: Aurelio Arturo –*Obra poética completa* (Edición crítica –Rafael Humberto Moreno-Durán coordinador), Archivos Unesco, Madrid, 2003: 287-326.

sia cronológica que le hacía cargar y rasgar las membranas del tiempo, piedra bajo piedra e instante sobre instante, límites etéreos aunque en aquel entonces demasiado imperativos para no aferrarse a la fragilidad cristalina de “veinte castillos de puertas ferradas / que jamás han de abrirse”, tal como rezan los primeros versos de *Veinte años*, una de las más tempranas composiciones entre las recogidas y rescatadas por Cabarcas Antequera<sup>2</sup> (Cabarcas 123-124), márgenes demasiado apremiantes para no coincidir en el gótico parpadeo de unos muros que “caídos de golpe / nuevamente se alzan, me cercan (...) eternos, los muros monstruosos” (*Poemas del silencio- I*, 1928), amén de los imposibles contornos de la “ígnea, voraz, palabra encadenada” (*Silencio*, 1932) y de los ideales baluartes del héroe “que vio la tierra buena enloquecer / y beber salvajemente la sangre brava, y vio / caer sus compañeros junto a la cruel bandera, / bajo el cielo incendiado de la revolución” (*Balada de Juan de la Cruz*, 1927).

Así que, ya sin tanto estrépito de cadenas rotas y estrujadas de nuevo, como podría deducirse de lo que suele llamarse *corpus*, elaborado gracias al moroso hervor de impulsos no necesariamente resituibles a una fase inaugural del empeño expresivo, ajeno a escalas que no sean oníricas o de peldaños acordeonados, mi vecino le habría escuchado discurrir de Dante y

Montale en la ciudad de la que Arturo había salido mucho tiempo antes sin acabar el bachillerato, y a la que había llegado en 1918 para quedarse con su docena de castillitos a cuestras como estudiante interno del Colegio Javeriano, dejando La Unión, donde la morada paterna se levantaba entre carillones de hojas, las más verdes del sur, más allá del Galeras, volcán de fértil regazo que pudo infundirle cierta expectativa de espanto en Pasto.

Perdonarán el empaste medio anagramático, y con él la sombra abusiva que no pretende esbozarse, faltaría más: mientras en 1919 compone el que, según testimonio de la hermana Isolina, sería su primer poema, cuyos deseos de muerte asomados “entre la noche huérfana que enloqueció de espanto” atraen la escrupulosa atención de los investigadores entregados al cuidado de la reputación del “dueño de la voz poética”<sup>3</sup> (293), desde la altura del establecimiento educativo en que aún anidan los ecos de los sermones de Ezequiel Moreno, el santificado Barba Azul que llegó a concebir trueques de niños indígenas por cortes de tela... desde aquellas almenas, la mirada del adolescente acaricia los cabellos de una montaña humeante.

Como para consentir a muy largo plazo el fantasma de una catástrofe amada.

<sup>2</sup> “Veinte años”, en “El texto – *Obra poética completa* (Establecimiento del texto y notas, Hernando Cabarcas Antequera)”, ib., 1-285, 123-124, 123.

<sup>3</sup> “Lo curioso es que *A mi madre* alude a la muerte de la madre, por lo menos a la del dueño de la voz poética del poema, cosa que no coincide con la realidad biográfica de Aurelio” – “Cronología”.

En todo caso, sea pronunciando sílabas de resonancia simétricamente opuestas a las del conjuro de magia negrísima que a lo peor le habrá tocado aprender al dedillo (¿recuerdan el lapidario remate de *Anarkos*, “esta sola palabra: / JESUCRISTO”?), porque, a no dudarlo, “más fuerte que la luz es la palabra: / LENIN” (*El grito de las antorchas*, 1928), sea dilatándose entre el afuera y el adentro del canto como si el cantor fuera una caricia tan perramente fiel cuanto la del viento que “se duerme en el viejo portal”, tan plural cuanto los acordes del “alto grupo de hombres” que en el umbral “demoraban entre el humo lento alumbrado de remembranzas”, recuerdos en recuerdo y voces en voz de un cuerpo menos espiritualizado que revertido en materia ardiente de la comunidad, “temblando, / temblando temeroso, con un pie en una cámara / hechizada, y el otro a la orilla del valle / donde hierve la noche estrellada, la noche / que arde vorazmente en una llama tácita”, pues de otra manera en “las grandes lunas llenas de silencio y de espanto” (*Morada al sur*, 1945), restos de huevo gárgol por senos gorgóneos, no sería dado reconocer el “par de lunas moradas” de *Nodriza* (publicado por primera vez en 1961) -antes o después, acontece que sangre y fuego suplen leche escalofriante y se confunden con ella. Antecedentes no faltarían, ilustres y misteriosos.

Empezando por el vampiro que no es necesario sacar del bosque de “los libros de su abuelo, quien por

su ascendencia sajona tenía una especial preferencia por la literatura inglesa” (291): Eros en semblante de jabalí isabelino, “su boca espumeante, toda en púrpura teñida, / como de leche y sangre entremezcladas –*whose frothy mouth, be painted all with red, / like milk and blood being mingled both together*” (*Venus and Adonis*, vs. 902-903). Y en lo que atañe al seno de la chimeña, el abismo inquietantemente familiar que une y separa a la pareja de *La Parábola del fuego*, retablo de sombras para siempre nítidamente perfiladas gracias a quien rescató y recopiló la composición sin fecha en la que Arturo cifrara rítmicamente el enigma de la hospitalidad incondicional, la de un anfitrión cuyos acentos coinciden con lo que resta del sujeto de la enunciación del poema, sujeto a toda vista seguro de sí y de los dones ofrecidos a un visitante inesperado, trajes lujosos, viandas exquisitas, libros rarísimos, obras de arte, tierras y mujeres, con tal que su contrario, peregrino de truenos y relámpagos, inaudito lector, “tan deshecho, tan sombrío”, admita el deseo de cualquier posesión menos inestable que una morada de llama viva, porque a cada halago del dueño del sentido, el huésped reafirma lo mismo, el acontecimiento de la consumación de lo mismo, hasta la extrema coyuntura en que el patriarca proyecta una hermanable inversión de roles, quedarse con nada para que todo lo tenga el otro, un momento antes de la despedida y del fin del canto:

Demora aquí, mis arcas están llenas  
de oro, de joyas, de tesoros, todo  
será tuyo. Seré tu hermano. Todo  
cuanto tengo, mis tierras, mis caballos...  
Dijo mi huésped: -no, ¡me basta el fuego!

Y entonces entre el llar, entre las llamas,  
que se alzaron más alto y crepitaron,  
desapareció mi huésped, repitiendo,  
su extraño ritmo: -no, ¡me basta el fuego!<sup>4</sup> (226-227)

Que un doble de Ahasverus resul-  
te pariente alquímico del íntimo ex-  
tranjero, indiferente a la demora  
mundana en aras de una combustión  
susceptible de excitar la codicia  
del analista al acecho de primicias  
*autoheterobotanográficas* (el  
neologismo no es mío, ni pertenece  
al repertorio terminológico de un  
analista), es lo que confirma *Visita*

*nocturna*<sup>5</sup>, idéntica alegoría aunque  
propensa a una precisión descriptiva  
suficientemente distante del fa-  
moso “lado misterioso del misterio”  
para que el reptil quimérico se  
despida ovillándose en el vientre  
del fuego con un dejo de *gentleman*  
de la city digno del autor de *Morada  
al sur* en carne y huesos:

Marcó el reloj la angustia del silencio morboso  
que nos aniquilaba en los blandos sillones,  
el tic-tac de la péndula con sus vacilaciones  
adelantaba un largo proceso doloroso.  
Y el raro huésped dijo: -Me mata este reposo.

Pisó con giro rápido los zócalos y luego  
hecho un ovillo entróse dando un libero grito  
como la salamandra fantástica del mito...

¡Señor! ¡Mis criados! ¡Pronto! Y el hombre con sosiego  
desde las llamas dijo: -Gracias, me basta el fuego!” (259)

<sup>4</sup> “Poema inédito IV – La parábola del fuego”, en: H. Cabarcas A., “El texto”.

<sup>5</sup> Del poema *Visita nocturna*, atribuido a Luis Tablanca en las páginas del inédito mecanografiado “Un misterioso poema colombiano” descubierto y recopilado por Cabarcas Antequera, el poeta de La Unión habría tenido una primera noticia (demasiado vaga para dar lugar en seguida a una paráfrasis *ante litteram tan fiel* como *La parábola del fuego*, pre-reconstrucción del supuesto original azarosamente hallado por Arturo que merece estas acotaciones del segundo recopilador, singularmente atento a los desdoblamientos de su antecesor: - “Sin embargo, antes que se produjera para Arturo el milagro del hallazgo del poema, él se propuso recrear el tema y el ámbito del texto imaginado. / Al final de su artículo, desdoblándose en un investigador, Arturo introduce de esta forma su versión del ‘misterioso poema colombiano’: / ‘Nota del compilador: la tentación fue demasiado fuerte para Aurelio Arturo, así que mientras buscaba con paciencia el poema de Luis Tablanca, también escribió su propia versión con el título de *La parábola del fuego*’” -H. Cabarcas A., “El texto”, op. cit., 220) tal vez gracias a los soplos de un álter ego de la gregaria trunca y no propiamente de los labios de Barba-Jacob en persona a lo largo de una charla de café que, en contradicción con el testimonio del articulista, no pudo llevarse a cabo en 1931, no en compañía de aquel “conversador prodigioso que

cautivaba a su auditorio y lo mantenía en vilo durante horas gracias a su habilidad para contar hechos imaginarios con todos los recursos y colores de su fantasía y de su acento convincente que no dejaba dudas sobre la verdad de unos y otros” (A. Arturo, “Un misterioso poema colombiano” – en “El texto”, ib., 257-259, 257), por andar Barba-Jacob lejos de Colombia en aquel entonces, como no deja de observar el autor del segundo hallazgo (ib., 78, nota 8) quien, por su parte, secundando a los demás investigadores responsables del ordenamiento cronológico, sugiere que tan encantadora plática alrededor de unas rimas de cuyo autor el antioqueño habría apenas conocido el seudónimo, aunque no en cuanto tal, y de las que a su vez habría tenido la vaga noticia por intermedio de otros elocuentes conversadores, hubiera podido trenzarse unos años antes: - “1928 (...) En este año podemos datar su encuentro con Barba-Jacob, evocado rápidamente en un texto escrito por Arturo después de los años cuarenta sobre un poema de Luis Tablanca” (“Cronología”, op. cit., 296), mientras el autor del hallazgo del milagroso hallazgo, en alguna inescrutable medida, afecta no tener motivos para dudar de la palabra de Arturo respecto de la autoría del poema doblemente rescatado, así como Arturo no habría tenido razones para poner en tela de juicio las afirmaciones de Barba-Jacob y así como aquel diablillo de muchas máscaras ni por sombra habría dudado de la superlativa experiencia de lectura caída en suerte

De todas maneras, y no sólo por la vertiente de *Parábola del fuego* o por el costado de *Visita nocturna*, versión a control muy remoto o torcida vecindad seudonímica, Arturo arbitró el combate de rémora y salamandra, animal carámbano y fierecilla llameante, mercurio y azufre... sin ir tan lejos, tal vez demasiado cerca, más allá de la rivalidad de lejanía excesiva y proximidad sofocante, mejor dicho escamoteando de antemano sospechas de regusto en los destellos mistagógicos del holocausto que el malicioso podría deducir, si no de la promesa del máximo pirómano<sup>6</sup>, por lo menos de las letras trazadas en cursivas (jamás lo bastante para rendir aquí, a través de sinuosas rendijas, la fugacidad del curso del caso) que no corresponderían propiamente al “Óleo de Cristo o de cristal - Huile de Christ ou de cristal”<sup>7</sup>, aruñando entonces el elitismo iniciático del secreto de Polichinela al filo

del velo de un episodio de vida doméstica florentina que, para encarecer la trivialidad, me veo obligado a mencionar por intermedio de una edición norteamericana, digo el evento (vislumbre de salamandra, “diminuta criatura parecida a una lagartija, jugueteando -sporting- en el corazón de las más intensas brasas”) y el doloroso sello (“un gran torniscón en las orejas -a great box on the ears”<sup>8</sup>) con el que Giovanni Cellini quiso grabar en el espíritu de su hijo de cinco años el jeroglífico del paciente prodigio de su arte... por no seguir hablando del vulgar contraste de diosa ninfómana y frígido cazador, “ella roja y caliente como brasas de fuego radioso, / él rojo de vergüenza, mas gélido en deseo -she red and hot as coals of glowing fire, / he red for shame, but frosty in desire” (*Venus and Adonis*, vs. 35-36), y sin empezar siquiera a platicar alrededor de la oposición entretejida por León de

---

a los eminentes intelectuales mejicanos Enrique González Martínez y Alfonso Reyes, quienes habrían seguido a la fiel espera de ideas menos brumosas en torno del autor de *Visita nocturna*, pues según testimonio de Barba-Jacob referida por Arturo, “ambos conceptuaron que si Luis Tablanca contaba en su haber con unos cuantos poemas más a la altura del referido, era sin duda uno de los más grandes poetas del idioma.” (A. Arturo, “Un misterioso poema colombiano”, op. cit., 258)

Casi en efecto el poeta, pasado a mejor vida lejos de su ciudad nativa en 1974, relató en estos términos las circunstancias que le habrían llevado a la búsqueda y al feliz encuentro de *Visita nocturna*: “Barba Jacob trató de evocar -a grandes rasgos- las características del poema, del que dijo que se refería a la aparición de un visitante en una noche de invierno y al cual el huésped le ofrecía todas las dádivas y halagos a su alcance para aliviarlo de sus cansancios y sus fatigas y que a todas esas tentadoras y generosas ofertas, respondía siempre con el extraño estribillo de: ‘no, me basta el fuego’. / Los concurrentes a mi ver se impresionaron apenas con las referencias hechas por Barba Jacob sobre la poesía de Tablanca, e imagino que la mayoría, sino todos, pensaron que se trataba de una mistificación y no de un hecho auténtico. Por mi parte pensé que el poema extendido a través de las alusiones que le oímos esa noche, no podía ser una mistificación porque parecía demasiado hermoso para que el relator en vez de hacerlo objeto de una atribución a un tercero, no lo hubiera escrito él mismo, pues sin duda allí asomaba una obra maestra. / (...) Luis Tablanca es el seudónimo de Enrique Pardo Farelo, poeta, cuentista y novelista nacido en El Carmen, Norte de Santander, el 17 de diciembre de 1883, y que

---

murió octogenario en su ciudad nativa. / Siempre recordé el incidente relatado y por muchos años volví a vivir la atmósfera de ese poema no leído, de cuya existencia estaba seguro, pero que nunca había tenido la fortuna de tener ante mis ojos en su texto original. / Sólo hace poco tuve la sorpresa de encontrarlo en una colección de ‘El Nuevo Tiempo Literario’, suplemento del Nuevo Tiempo de Bogotá, y que adquirí casualmente en una librería de viejo. El lector podrá juzgar por sí mismo si los admiradores mejicanos tenían razón al conceptuar tan alto el poema de Luis Tablanca, que vio la luz en el suplemento antes dicho, el 17 de julio de 1910, y cuyo texto va a continuación: ...” (Ibid., 258) (*En cuanto al periódico que habría acogido los misteriosos versos, Cabarcas Antequera asegura haber comprobado su existencia en los siguientes términos: “Tuve el suplemento en mis manos, lo que no sé es si estaba dormido o despierto” - Comunicación personal, 23. 07. 08*)

<sup>6</sup> El Traspasado, pendiente de un fuego que se desata antes de que él acabe de atizarlo: “He venido a arrojar un fuego sobre la tierra y ¡cuánto desearía que ya hubiera prendido! -Ignem veni mittere in terram, et quid volo nisi ut accendatur!” (Lc 12, 49)

<sup>7</sup> “Es también el Óleo de Cristo o de cristal, la heráldica lagartija -lézard- que atrae, devora, vomita y proporciona la llama, extendida sobre su paciencia como el viejo fénix sobre su inmortalidad.” (Fulcanelli, *Les Demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l’art sacré et l’ésotérisme du grand œuvre* - I, Jean-Jacques Pauvert, París, 1965, 175.)

<sup>8</sup> *The Autobiography of Benvenuto Cellini*, trad. John Addington Symonds, Fine, Cleveland, 1952, 8-9.

Greiff entre el cosmopolitismo polimorfo de Beremundo el Lelo y el farniente de Gaspar congelado en Korpilombolo, solve de Aguinaga y coagula de Baruch, cráter y nevera de Poeta y Funcionario<sup>9</sup>.

Ese concurso, Arturo lo compuso con la severa sonrisa de un orfebre sumido en las paradojas de la destreza no propiamente derivada de la expropiación de todo dominio del oficio, más bien servida por el sueño solícito en inmensa bandeja de antigua *tabula rasa* o diminuta pantalla de moderna y masónica *planche à tracer*. No cualquier

ensoñación, sino la que condensa y concreta su lucidez en el desbordamiento del ensimismado.

Para no presumir fatuas rebajas de venir a menos llegando a más, bastaría fijarse, como suele decirse, en la reiteración que Hernando Cabarcas Antequera, después del exhaustivo examen de la edición de 1963 confrontada con todas las demás de *Morada al sur*, ha devuelto al último verso de aquella sexta estrofa en que el fruto meridiano ilumina un rincón del patio celeste, donde se acrecienta el paréntesis onírico, furtivo exceso de posesión:

Al mediodía la luz fluye de esa naranja,  
en el centro del patio que barrieron los criados.  
(El más viejo de ellos en el suelo sentado,  
su sueño mosca zumbante sobre su frente lenta).

El posesivo desdoblado en lugar del artículo no obedece apenas al magistral cronometraje de una de aquellas onomatopeyas que Arturo tenía en alta estima<sup>10</sup>, sino también a la instantánea de un sujeto redundante, saturado de sí hasta desentranarse con énfasis de autoparásito invasivo y evasivo.

“Desde el lecho por la mañana, soñando despierto, / a través de las horas del día, oro o niebla” (*Interludio*, 1940), la indolente y candorosa excrecencia de otra faz no acaba de desperezarse en la hondura cada vez que “el sueño cuando duermes / como un ala te crece, blanco, / sobre la frente” (*Sueño*, 1928), cada vez que visión y mirada trascurren cosechadas por el manso escalofrío de la pérdida: - “Yo desperté en un sueño de espigas de oro trémulo” (*Canción de la noche callada*, 1931 y 1963).

Por ende y allende otras experiencias de lo mismo, del lugar y del instante, de la paciencia y de la patología del suplemento de origen, vendrían a exigir una arquitectura editorial y una frecuentación del

<sup>9</sup> Una cuidadosa crónica de semejantes vicisitudes, a la altura ejemplar de Pessoa y Kojève, no debería ignorar el estudio de Carlos Eymar *El funcionario poeta - Elementos para una estética de la burocracia*, Madrid: Tecnos, 1995.

<sup>10</sup> Estima tan explícita hasta llegar a celebrar el empalme del mimetismo onomatopéyico con la vena burlesca que Arturo parece tener por el más relevante rasgo de los *crescendo* y *glissando* del *Poemilla* de Bogislao - *Relato de relatos derelictos*. Así lo demostraría un revelador inédito de 1948, no exento de amplios y oblicuos repliegues entre los que sería dado señalar el además consistente en asignar al virtuosismo huracanado del *Poemilla* la misma grandeza conferida al humor y a los remilgos sonoros de otro poeta: - “Y recordamos con gran placer al gran Pombo, con quien la Musa de León de Greiff tiene más de un punto de contacto, puesto que ambos líricos de tan altas calidades, y tan distintos, descuellan en el difícil manejo de la onomatopeya y han incorporado a su universo poético el humorismo, el gran humor, como elemento lírico, de los más finos quilates.” (A. Arturo, “‘Poemilla’, última creación de León de Greiff”, en “El texto”, op. cit., 246-248, 246)

llamado *mal de archivo* capaz de subvertir de una vez casi por todas la famosa rivalidad de naturaleza y cultura, infancia agreste y madurez urbana.

El relieve laberíntico, errancia de anemología comunista, confirma la vieja sentencia que jamás se quiso sibilina: “no hay fuera-de-texto” significa también que no hay palabra a no ser de repuesto, sustituible y sustituida, disyuntiva en sí, por sí y fuera de sí traspasada. De supremo metal o errático vapor de cada día, tecnología del monte o prótesis anahumana (no me canso de relamer los términos de la tesis pertinente, soñando que los habría

enseñado Arturo en otro idioma del sur, donde *ishi* confirma una “niebla” capaz de añadir a la palabra que la absorbe los sentidos de “ayuda” y “compañía”), la tabla del caso no pertenece al decálogo que algunos añoran.

Otro es el yugo por el que golpes de ala y de viento se confunden, dejando la responsabilidad de lo entrevisto al soplo que José Lezama Lima vertiera tantas veces en *aporroia*<sup>11</sup>, hálito de nodriza sobre tizón infante<sup>12</sup> u oro frutecido más allá del corazón de cada cual, cuando en cada cuerda otra se permuta pulsada por arte de *Simple canción* (1934):

Cómo sentí mi corazón, maduro  
de ti, en el fruto henchido de mi valle,  
cómo plañe a su son mi son nocturno,  
y en mi son todo el valle de tu carne.

Bruno Mazzoldi

18-31.10.07

Cartagena – Bogotá

<sup>11</sup> Las vaporosas exudaciones de la *aporroia* caribeña, casa de muros abolidos, traducirían la movilidad del *aporripizein* aristotélico (literalmente “diseminar soplando”), si el ímpetu que barre la ciudad de los espejos regalara simultáneamente el atisbo del reino por venir. A no dudarlo, el cubano hipnoinsurgente percibe la circulación de céfiro sugestivos a lo largo y a lo ancho de una pradera estremecida por sonos órficos y ritmos neoplatónicos, tan despejada sin embargo como la extensión de la penuria que, según uno de los tratadillos de los *Parva naturalia* conocido como *De divinatione per somnum* (que me atrevería a citar modificando en algo la traducción de Mugnier, refractaria a las oportunidades del populismo -464a), corresponde a la desprevenida hipersensibilidad del ciudadano común y corriente (*tukhôn*, “quidam” o “cualquiera”) cuyos impulsos se dejan transportar por alas ajenas y remotas en tiempo y espacio, justamente al no atesorar ningún amarre especular que se oponga a su vuelo: - “De esta manera es verosímil que los del común, profeticen -tous tukhontas proorân- les premiers venus prévoient-, pues el pensamiento -dianoia- de tales personas no es atiborrado de meditaciones -ou frontistikê- n'est pas portée à la réflexion-, sino, por así decirlo, desierto y carente de todo -erêmos kai kenê pantôn-déserte et vide de toute idée- y, una vez puesto en movimiento, es conducido en conformidad con aquello que lo activa. Lo que hace que algunas personas fuera de sí prevean el porvenir, es que los movimientos que les son propios no los distraen, sino son llevados como en un soplo -aporripizontai- emportés comme dans un souffle.” (“De la divination dans le sommeil”, en: *Aristóteles, Petits traités d'histoire naturelle - Texte établi et traduit par René Mugnier*, Les Belles Lettres, Paris, 1953, 88-93, 92) Para una aproximación a las virtudes liberadoras del sueño qui-

zá más acorde con otras derivas pneumáticas, vendrían al caso las reflexiones de un amigo y discípulo de Pierre Fédida: - “La diferencia fundamental entre el estado de *vigilia de la palabra* y el estado de *sueño de la imagen* engendra una dificultad que el psicoanalista enfrenta en cada momento de su experiencia. Por un lado, ‘la palabra de la interpretación conoce [su] momento fecundo a condición de no haber olvidado el sueño que es su paradigma.’ Por otra parte, ‘el sueño no habla, es afásico y sin embargo es él, el que abre la palabra sobre el lenguaje y es de él, que el escuchar -entendre- recibe el poder de interpretar o de nombrar.’ Porque ‘lindar con el sueño -toucher au rêve- es lindar con aquello de lo que más sufre el hombre. [...] la terapia podría llamarse el arte de hacer trabajar al sueño.’ En breve, en sus mismos soplos o sus jadeos -dans ses souffles mêmes ou ses essoufflements- la palabra tiene valor tan sólo al señalar un tiempo del que el sueño es el guarda y la imagen el material.” (Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre - Corps, parole, souffle, image*, De Minuit, Paris, 2007, 52-53)

<sup>12</sup> Así reemplaza Deméter a la madre de Demofoon: - “Con ambrosía Deo le frotaba, / cual si fuese de un Dios divino vástago, / y con su soplo dulce lo mimaba -êdu katapneiousa kai en kolpoisin ekhousa- et soufflait doucement sur lui en le tenant sur son coeur-. / Lo metía de noche en fuego ardiente / cual si fuese tizón -ête dalon- comme une torche-, a las callandas; / y de verle crecer tan floreciente, / sus padres amorosos se extasiaban.” (“À Déméter”, vs. 236-241, en: *Obras de Homero (Traducidas directamente del griego en versos castellanos por Leopoldo López Álvarez) - Himnos, Athênê*, Pasto, 1938, 1-16, 8 - Cfr. “À Déméter”, en: *Homère - Hymnes (Texte établi et traduit par Jean Humbert)*, Les Belles Lettres, Paris, 1959, 41-59, 49)

## Referencias Bibliográficas

Aristóteles. “De la divination dans le sommeil” en: *Petits traités d’histoire naturelle*. Trad. René Mugnier. Paris: Les Belles Lettres, 1953.

Cabarcas Antequera, Hernando. “Veinte años”, en “El texto – Obra poética completa (Establecimiento del texto y notas,)”. España: Liberdúplex, 2003

Cellini, Benvenuto. *The Autobiography of Benvenuto Cellini*. Trad. John Addington Symonds Fine. Cleveland : 1952.

Didi-Huberman, Georges. *Gestes d’air et de pierre - Corps, parole, souffle, image*. Paris: De Minuit, 2007.

Fulcanelli, *Les Demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l’art sacré et l’ésotérisme du grand œuvre - I*, Jean-Jacques Pauvert, París, 1965.

Homero. “À Deméter”, vs. 236-241, en: *Obras de Homero*. Traducidas directamente del griego en versos castellanos por Leopoldo López Álvarez, publicadas en - *Himnos*, Pasto: Athênē, 1938.

Homero. “À Déméter”, en: *Hymnes*. Texte établi et traduit par Jean Humbert. Paris: Les Belles Lettres, 1959.

Moreno-Durán, Rafael Humberto. “Cronología”, en: *Aurelio Arturo –Obra poética completa (Edición crítica –coordinador)*. Madrid: Archivos Unesco, 2003.



Foto de la Obra: *Enjambre*. Autor: Maestro Orlando Morillo Santacruz  
Técnica: Pintura-Fotografía. Dimensiones: 120 x 1.00. Mts  
2010



## La Estética Popular y el Revisionismo Histórico\*

### *The Popular Aesthetics and The Historical Revisionism*

**Orlando Morillo Santacruz, PhD\*\***

Docente Investigador, Universidad de Nariño, Pasto, Colombia

Fecha de recepción: 12 de septiembre de 2011

Fecha de aprobación: 4 de octubre de 2011

## Resumen

El actual concepto de progreso lleva una connotación de destrucción; los pueblos han perdido su autonomía, en ellos ha aumentado la pobreza, los conflictos son distintos y han crecido a un punto en el que sólo dejan como consecuencia, desequilibrios a todo nivel.

La sociedad de hoy en día rinde un culto a la innovación y al consumismo. Ya es hora de cambiar el discurso y hacer un análisis del pasado. La problemática de la verdad debe abrirse a otros lenguajes, incluyendo los no-racionales, pues el conocimiento es múltiple.

\* Artículo de reflexión: Ensayo.

\*\* Doctor en Historia del Arte, Universidad de Barcelona. Ex Decano Facultad de Artes, Universidad de Nariño, Pasto, Colombia. Artista. Correo electrónico: orlinsur@hotmail.com

La ciencia, el arte, la religión, son lenguaje y como tal, se convierten en la representación más importante de una cultura, que no puede ni debe imponerse sobre otro, pues implica su muerte.

### **Palabras Claves**

Cultura, evolución, lenguaje, orden social, palabra, progreso, utopía.

### **Abstract**

*The current concept of progress takes a connotation of destruction; people have lost their autonomy, the poverty has increased, conflicts are different now and they have grown demonstrating imbalances to any level.*

*Society nowadays produces worship to the innovation and to the consumerism. It is time to change the speech and do an analysis of the past. The problematic of the truth must be opened for other languages, including the non-rational ones, since the knowledge is multiple.*

*Sciences, art, religion, are a language and they should turn into the most important representation of a culture, which cannot be imposed on other one, since it implies its death.*

### **Key words**

*Culture, evolution, language, social order, word, progress, utopia.*

**E**n la actualidad se puede palpar el desvanecimiento de la idea de progreso, pues los parámetros positivistas se identifican con la destrucción irreversible de los recursos humanos y naturales. El principio de la evolución gradual que marca la continuidad lineal desde el hombre de las cavernas hasta la realización utópica de la humanidad, se ha transformado en un concepto vacío. Ese tiempo progresivo de linealidades implica una carrera imparable de univocidades, efectos globalizadores etnocentristas de imposición normativa forzada que, apoyada agresivamente del armamentismo desmesurado, ha terminado en la degradación moral y la pérdida de la autonomía de los pueblos, acrecentando el empobre-

cimiento colectivo, la agudización de los conflictos y los desequilibrios en todos los órdenes sociales, culturales y geográficos.

Todo un accionar prepotente de unilateralidades que deja ver una civilización reducida al culto por la innovación, la glorificación de un presente consumista e informatizante que reduce y violenta los valores simbólicos de las culturas particulares. Se hace necesario entonces, orientarse en la conformación de un nuevo discurso cultural, capaz de transformar las imposiciones ideológicas tradicionales que han mantenido el poder material del mundo y la incidencia de una óptica sustentada en las aporías de la instrumentalidad

racionalizante. Es conveniente, por tanto, plantear un accionar demoleedor que afiance desplazamientos y discontinuidades, que genere rupturas y descentramientos frente a la homologación conceptual del mundo contemporáneo.

Frente a estas realidades actuales de la sociedad, caracterizada por los conflictos entre lo simbólico y lo económico, entre la civilización y la cultura, se requiere de manera prioritaria, hacer un análisis del pasado, con la exclusiva pretensión de superar las mecánicas de la lógica instrumental que se inyectan en la sociedad como forma de control social, y que mantienen sometidos a los individuos bajo los dictámenes del interés económico cosmopolita transnacional. Dicho análisis no se debe plantear bajo la óptica nostálgica del anticuario, como lenguaje muerto o forma petrificada que remueve escombros para convertirlos en pastiche, sino sobre parámetros de reflexión teórico-crítica, que lleven a revertir y reconstruir los documentos en monumentos, descifrarlos de otra manera bajo los soportes de nuestra libertad de pensamiento, inventar la historia, y así, posibilitar el surgimiento de otros relatos, aquellos que se han mantenido ocultos, marginados o excluidos por las versiones hegemónicas de la historia.

Con este análisis se busca el desplazamiento y la descontextualización, para con ello dislocar los criterios de comprensión y explicación

de la verdad apriorística, y penetrar de esta manera por los niveles del misterio, el extrañamiento, lo indeterminado y lo aleatorio. Uno de los caminos en este intento, lo constituye la vía fenomenológica que puede estar sentada sobre la preocupación de la palabra, que como fundamento de lo humano, posibilita la verdad del espíritu.

Para el conocimiento histórico se requiere una experiencia muy distinta de la que necesitan las ciencias naturales en la investigación de sus leyes, pues en éste sucede algo diferente “porque en su ámbito no hay leyes naturales sino sumisión voluntaria a leyes prácticas; es decir, a imperativos. El mundo de la libertad humana no conocería la falta de excepciones de las leyes naturales” (Gadamer 11). Las pasiones humanas no pueden regirse por las prescripciones generales de la razón. “Ya se sabía desde siempre - dice Gadamer- que las posibilidades de demostración de las teorías racionales no pueden agotar por entero el ámbito del conocimiento”. La unilateralidad del método racional no puede responder a la demostración de aspectos que tengan que ver con las manifestaciones interiores o intuitivas; así se haya reconducido a un fundamento metafísico, permiten ser aprehendidas por otras vías que no sean las utilizadas por las ciencias naturales mediante el conocimiento experimental de las ciencias lógicas.

El concepto de verdad no sólo puede estar determinado por la vía del conocimiento del método científico anclado en la radicalidad de la razón, el cual evidencia una insuficiencia de verificación. (Morin 23).<sup>1</sup> Así, la fenomenología conlleva con la hermenéutica una dirección interpretativa en la que el arte, concebido en la superación de la “estética trascendental” (Jauss 12)<sup>2</sup> planteada por Kant, permite por otras vías epistemológicas, posibilitar una nueva forma de comprensión y entendimiento de la realidad.

En la actualidad, así como hay interés por el conocimiento científico, también conviene interrogarse por aquellos que no parten desde el punto de vista de la racionalidad, pues la problemática de la verdad debe considerar lo que se crea verdadero; así se da apertura a otros lenguajes, incluso los no racionales<sup>3</sup> (Morin 33). Se puede decir entonces que el conocimiento es

múltiple, no unívoco, global o hegemónico. Se parte, por tanto, de la multiplicidad y con ello se erradica la idea de la continuidad de la historia como salvadora, la superación del concepto en que se definió la “secularización del progreso”<sup>4</sup> (Subirat 44). Cada cultura tiene su propio progreso, aparece lo discontinuo; su proceso histórico no es igual; por esto es posible pensar la verdad a través de opciones que definan con certeza y efectividad el conocimiento. Las teorías totalizantes radicales se agotaron por su unilateralidad, tanto la de la razón universalizante, como aquella que radicaliza lo antropológico, que es nostálgica y estatiza la cultura. En síntesis, lo indiscutible es que hay una profunda diversidad; podemos pertenecer a varias cosas y conocerlas de varias formas y de diferente manera; a partir de esa diferencia podemos enriquecernos y ampliar los modos de conocer la realidad.

La falla de un método se da cuando es esquivo y estrecho y se cie-

<sup>1</sup> “La insuficiencia de verificación implicaba ipso facto la insuficiencia de la inducción como prueba lógica. Restaba no obstante... la idea que la lógica reductiva conservaba valor decisivo de prueba y constituía un fundamento irrecusable de verdad. Ahora bien, este pedestal lógico también se revela insuficiente... los avances de la microfísica alcanzaban un tipo de realidad ante la cual desfallecía el principio de no contradicción... A partir de ahí, ni la verificación empírica ni la verificación lógica son suficientes para establecer un fundamento cierto de conocimiento”.

<sup>2</sup> Superar la visión trascendental de la estética Kantiana implica rebasar el concepto de la genialidad, el genio como única autoridad en la producción artística, por tanto aislado de las relaciones cotidianas, alejado de las transformaciones sociales. Lo estético no independizado de los sentidos como de la ética de la sociedad y del ámbito de lo teórico. No concebir lo estético como “libre y desinteresado”. Como tampoco permitir la reducción de lo sensible y simbólico del individuo a condiciones del sentido *a priori* para el entendimiento. Es por esto que el “reproche del subjetivismo” cayó sobre la estética Kantiana, y “su intento de hacer una teoría de la expresión estética -que basara lo bello en el consenso del juicio reflexivo- quedó arrinconada en el siglo XIX, por la estética más efectiva de Hegel, que definía lo bello como irradiación espiritual de una idea, abriendo así el camino a las teorías-históricas filosóficas del arte” en las que se funda la “conciencia hermenéutica” la que a partir de los formalistas logra establecer la evolución lingüística, el valor de la lengua y la palabra como significado.

<sup>3</sup> A propósito de la validez de otros conocimientos no racionales que mantienen abierta la problemática de verdad y que son fuente del desarrollo de nuevos paradigmas metodológicos, Edgar Morin pone como ejemplo lo Metaepistemológico, lo cual: “supera los marcos de la epistemología clásica, al mismo tiempo que la excluye. Además, aunque crucialmente se interesa por el conocimiento científico (...), interroga conocimientos distintos de los científicos; aunque se inscribe en la ventana occidental del conocimiento, no podría, en su principio, cerrarse a los conocimientos distintos de los occidentales; aunque se sitúa en el punto de vista de la racionalidad, no puede rechazar como no conocimiento los conocimientos no racionales”.

<sup>4</sup> La cual hace referencia a la “la fe en un progreso indefinido, fundado en el desarrollo acumulativo y lineal de industria, la tecnología y los conocimientos científicos”. Al respecto, también Gianni Vattimo hace alusión en *El Fin de la Modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1985: 15. “El desarrollo de la técnica fue preparado y acompañado por la “secularización” de la misma noción de progreso... La historia que, en la visión cristiana aparecía como historia de la salvación, se convirtió primero en la búsqueda de una condición de perfección intraterrena y luego, poco a poco, en la historia del progreso”.

rra a la apertura de un nuevo mundo sustentado en el lenguaje, aquel que acentúa la comprensión como entendimiento, la idea de comunicación, de diálogo, en que se reconoce las fronteras como lugares donde se construye lo común, que hacen posible la construcción colectiva, derivando la efectividad en la disposición del conocimiento. Hoy se puede ver diversos posicionamientos respecto de la discusión académica que cuestiona la vigencia hegemónica del discurso racional.

La cultura está conformada por una red de significados en la que se manifiesta el lenguaje. La ciencia, el arte, la religión, etc., todos ellos son lenguaje; a través de él se logra la manifestación libre del ser; por lo tanto, ninguno puede imponerse sobre otro. El persistir en la superioridad de uno implica imponer la dominación que genera violencia. Cada cultura evidencia su presencia a través de la manifestación de la riqueza de sus símbolos, y en este sentido el lenguaje se convierte en la representación más importante; su pérdida es una catástrofe; es el acto más trágico que puede acontecer, pues se destruye la au-

tenticidad generando hibridaciones, fragmentaciones y reciclajes que por “abundamiento de imágenes”<sup>5</sup> (Salabert 149 y ss.), termina en la consabida sobresaturación de signos y el arrinconamiento al sujeto, haciéndole perder el sentido y la orientación.

En la actualidad se puede ver cómo el objeto precede al sujeto; nos enfrentamos a un rumbo sin horizontes, un “horizonte fraccionado” en mil fragmentos, como lo dice Pere Salabert: “la movilidad sin móvil”; el sinsentido hace estar en todas partes a la vez, sin pertenecer a ninguna; el estar fuera sin un sentido de pertenencia, la ausencia de compromiso ante la irreflexión que genera lo espectacular informatizado. La espeluznante conformación de una sociedad acrítica, la masa como agujero negro sustentada en la irreflexión, la confusión y la ambivalencia de corrientes estilísticas.

La muerte de las culturas debido a la pérdida del lenguaje, es producto de la imposición de un solo proyecto de valores repetidos que hacen ver un estilo de vida unívoco y homogeneizante, un solo referente, una sola verdad que es excluyente, desconociendo lo múltiple en que se fundan y reconocen las otras identidades. Para fortalecer las transformaciones de la cultura se debe posibilitar la apertura a la legitimación de otros relatos, la presencia de otras historias que fueron excluidas y marginadas por

<sup>5</sup> Al hablar de “estetización” contemporánea se hace referencia a “la aplicación de lo estético a todos los ámbitos de la vida”, que permite un movimiento desenfrenado en todas direcciones y sin sentido, el “acelerarse hacia ninguna parte” lo cual arrastra a la precipitación de una caída, catástrofe o desastre que no destruirá la historia, sino que es como parte de un propio dinamismo en la resolución de los conflictos y en la apertura a la búsqueda de otro tiempo cuya efectividad no “se limite a proporcionar un máximo placer con un mínimo desgaste, o, si se prefiere la máxima comunicación con la mínima información”.

el ímpetu del progreso, los avances técnicos y las fluctuaciones de la economía; lo que se busca entonces, es la emancipación humana, el sujeto como centro, el fundamento de lo múltiple y la singularidad como toma de sentido.

Si lo que se pretende es reafirmar la proyección de lo humano, consolidar la condición del sujeto ante la arremetida impersonal de la instrumentalidad contemporánea, se hace entonces necesario partir de la palabra, pues el lenguaje se constituye como base esencial de lo humano, y es a través de él que se posibilita la interpretación de lo existente. De allí que Heidegger (1960) sabiamente afirma: “El lenguaje es lo primero que designa lo existente”, “Lo que las cosas son cada una en sí misma, eso es hablar” (51). ...“saber inventar nombres que funden y asienten en la palabra el Ser y la esencia de las cosas” (45). El Ser se funda en la palabra, mas la palabra viene a ser como el diálogo; desde que somos diálogo, y podemos los unos oír a los otros, hay entendimiento; “únicamente donde haya palabra habrá mundo (...). La palabra es todo un acontecimiento histórico: el que dispone de la suprema posibilidad de que el hombre sea” (25). Es tan importante la palabra, que además de fundarse el hombre en ella, instaura la historia, “puesto que sólo cuanto diálogo la palabra es esencial al hombre (...) el diálogo y su unidad soporta nuestra realidad de verdad” (27).

La palabra se convierte en la expresión del hombre; en la manifestación de su ser simbólico; en la cristalización del sentimiento humano realizado en forma significativa; mediante esto se demuestra el carácter antropológico que evidencia la plenitud del sujeto en su imaginario. En este sentido, la palabra es como el alumbramiento del ser en su carácter sensible; da significación a la comunicación; permite ponerse en común en relación al otro; es al modo de ser al que respondemos; se comparte la palabra como toma de sentido. La palabra en el mundo artístico se convierte en imagen, y por lo tanto en valor de significado; las formas artísticas serán, entonces, formas de comprensión y entendimiento, representaciones que interpretan y dan un concepto de realidad.

La importancia del lenguaje está en la interpretación; Gadamer (1993) dice: “El ser que es comprendido, es lenguaje”. Al respecto Heidegger afirma: “Para verlo, basta el debido concepto del lenguaje. En la representación corriente, el lenguaje se considera como una especie de comunicación. Sirve para conversar y ponerse de acuerdo; en general, para entenderse” (59). La palabra es reconciliación, con su uso es capaz de hacer lo indecible; así, ella se convierte en un poder que nos muestra la presencia efectiva de lo otro; abre la vía al reencuentro; logra la apertura del diálogo en que se privilegia la presencia de lo otro, que es lo que hace que la cultura le dé sentido a la

vida. El comprender a través del lenguaje, permite entonces participar en la transformación de la cultura, cultivarla y enriquecerla evitando el peligro de romperla, con lo cual se le da validez a su carácter antropológico, que es desde donde se extrae la manifestación simbólica que posibilita el significado, y por consiguiente, el entendimiento.

Lo más importante del lenguaje lo constituye el hecho de ser compartido; no impuesto o sometido, pues la cultura se enriquece y dinamiza cuando es compartida. De esta manera se puede entender que la palabra es como una especie de circulación de sentidos; una conversación que establece la pregunta-respuesta. Es el sentido dialogizante lo sustancial del lenguaje; moviliza el tejido de los símbolos, posibilita el entrecruzamiento de la urdimbre simbólica que es en donde se reconoce “lo otro” como parte de un conjunto de enriquecimiento armónico; de unidad en la diversidad; el lenguaje es fuente de ella. Por esto, el diálogo es legítimo en la medida en que desaparecen las univocidades. Se establece entonces como válido, el mundo simbólico en lo referente a la transformación y enriquecimiento de la cultura, como principio de interrelación conciliadora de los opuestos.

Lenguaje, palabra y símbolo, dinamizan el sentido y la comprensión; la verdadera realidad de la comunicación humana consiste en que el diálogo no impone la opinión de

uno contra el otro. Transforma. El compartir a través de él, genera entendimiento, pues “la comprensión implica la mutua correspondencia y pertenencia y, a la par, muestra que es el elemento de la conversación el que se desenvuelve en el lenguaje” (Gadamer 21). Una forma de conocer la realidad y de profundizar en la historia, se hace a través de la comunicación y la palabra, la voz como comprensión, como desarrollo del lenguaje, “palabra-réplica”. “El diálogo como movilidad hacia el entendimiento para con los demás y hacia nosotros mismos, el diálogo como productor de sentido” (144). El sentido que enseña la dirección hacia lo abierto; hacia el horizonte de lo no dicho y de lo indecible; diálogo que indica la señal del sentido y la apertura del conocer.

Las formas del ser de las palabras son múltiples; se las puede integrar con otras explicaciones que abren la puerta al conocimiento, pues las palabras constituyen un espacio en el cual se construye significaciones. La palabra como posibilidad de vuelo de lo imaginario, como otra forma de pensar, de producir conocimiento. La palabra que devela lo desconocido hasta el alumbramiento. El lenguaje, la palabra, el símbolo, como otra vía epistemológica que abre nuevos rumbos en la interpretación de la realidad.

La verdad se sostiene en el entramado de la cultura, pues en ésta se manifiesta tanto lo visible, lo cierto, lo verificable, el concepto de certi-

dumbre, como lo incierto, lo no-visible, lo desconocido, el misterio. Dentro de esta dualidad, la cultura nos enseña; educa; la educación instala a los hombres en la cultura y con ello, nos muestra lo que hay que ver. Así, frente a la enseñanza de la cultura nos confrontamos ante una doble vía epistemológica: por un lado el conocimiento de la lógica objetiva que concibe un estado puro de conceptos determinados por leyes tendientes a la construcción hipotética de teorías que verifican experimentalmente los fenómenos naturales, y por otro, aquella que manifiesta un estado puro de la conciencia sustentada sobre la base paradigmática de la palabra y lo simbólico; produce sentido a través de la “vivencia” como expresión del sustento antropológico, puesto que le da a la experiencia estética, un nivel de privilegio, a raíz de la preponderancia que éste le da al lenguaje como factor de comunicación.

En la subjetividad artística intuitiva o inconsciente se plantea el azar y lo desconocido como una posibilidad de significación, por lo cual se le da valor de comprensión a “un instinto ciego que va caminando a tientas hacia la luz, buscando una ranura en el velo de la nada y descubriendo formas significativas” (Read 15). En ese proceso del develar de lo existente se establece la duda, pues todos los avances del conocimiento, dice Edgar Morin (1988), “nos acercan a un algo desconocido que desafía nuestros conceptos, nuestra lógica, nuestra inteligencia.” Si por un lado el método científico exclu-

ye al sujeto del objeto, por otro se busca su interrelación, pues no se puede excluir al que conoce de su propio conocimiento; por tanto, es necesario precisar que no sólo conviene una “epistemología de los sistemas observados” (Ciencia), sino también una “epistemología de los sistemas observadores” (hermenéutica), pues éstos últimos son sistemas humanos que deben ser comprendidos como sujetos, como seres perceptivos y reflexivos, actores de un proceso cognitivo capaz de entendimiento y conceptualización. En este sentido, lo que se debe reintegrar es el gran olvido de las ciencias y de las epistemologías: el problema de la relación sujeto-objeto. Fundar una noción objetiva del sujeto como parte integral de una historia no unívoca (Vattimo 15 y ss.)<sup>6</sup> que introduzca la historicidad de la conciencia, para con ello considerar objetivamente el carácter subjetivo del conocimiento: el lenguaje como acto cognitivo.

El lenguaje como pensamiento, es un hecho que se hace necesario conocer, ante la posible distorsión de la lógica del presente, que da la sensación de una direccionalidad perdida. Esto necesariamente conduce a una toma de decisión que

---

<sup>6</sup> El concepto de la Historia no unívoca, hace referencia además de la superación de la idea de progreso, al hecho de comprenderla, no desde la visión del tiempo unitario fuerte, sino desde las diversas imágenes y ritmos temporales; darse cuenta “de que la historia de los acontecimientos -políticos, militares, grandes movimientos de ideas- es sólo una historia entre otras, a la cual se le puede contraponer, por ejemplo, la historia de los modos de vida, que se desarrolla mucho más lentamente y se aproxima casi a una “historia natural” de las cuestiones humanas”. Incluir dentro de ella los otros relatos propios de la diversidad cultural.

le dé prioridad al valor interpretativo de las manifestaciones artísticas, en tanto éstas se constituyen en orientadoras de sentido, puesto que para conocer la experiencia del sujeto en una obra de arte, se requiere de un proceso cognitivo que permita la comprensión efectiva de lo real, que incluye además el vivir cotidiano, experiencia en la que se da el intercambio del sujeto con el mundo. La interrelación sujeto-objeto, vivencia y materialidad, existencia y técnica, requiere de una efectiva conceptualización en la que se equiparen teoría y emoción como efectividad de conocimiento. El acto cognitivo en el entendimiento y comprensión del significado simbólico permite establecer que “el sujeto que conoce por medio de estos tres grandes niveles de la afición-recepción-reflexión, accede sin duda a un conocimiento” (Salabert 52).

Por consiguiente es posible afirmar que el proceso cognitivo del acto creativo hace de lo estético un objeto de conocimiento; la verdad de lo real, extraída de la representación de una imagen-signo permite llegar a un auténtico saber de las cosas.

Comprender a través de la interpretación el proceso cognitivo de los signos, implica que: al “apoderarse del entorno” o de “construir representativamente un mundo”, se puede llegar a conocer la realidad de manera efectiva, pues mediante el lenguaje pensable es posible asegurar la existencia firme de las co-

sas que desvirtúan las apariencias. “En la medida misma en que todo conocimiento es conocimiento de las leyes de su objeto, implica un trayecto ascendente que va desde una apariencia efímera de las cosas (...) a su existencia permanente (...) en el lenguaje” (Salabert 60). El proceso cognitivo hace de su objeto un signo o un conjunto de signos posibles de almacenar conocimientos. El símbolo como ley para el sentido, y por tanto para el conocimiento derivado de la significación, lleva a “decir que la verdad de lo real se halla en la aproximación de una imagen-signo, en la representación” (54). Un acto consciente de interpretación en el que se incluye una selección previa del objeto, una corrección que implica un grado de reflexión y una contextualización que termina en conocimiento. Es a partir de las manifestaciones del signo-símbolo como lenguaje, que se puede establecer el valor del significado. El símbolo como toma de sentido, como posibilidad de entendimiento.

Por lo anterior, se puede decir entonces, que es a través de la palabra como fundamento de lo humano, que se posibilita la verdad del espíritu y con ello se genera rupturas a la rigidez estructural de las lógicas del sentido racionalizante. La vía fenomenológica le da sentido a la palabra y con ello es factible demarcar contradicciones entre la excluyente forma del conocimiento científico y la capacidad reflexiva de una dialéctica que legitime la comprensión de las cosas desde

un “nuevo orden”, el que sustentado en la interpretación de los símbolos, de los textos yuxtapuestos y superpuestos en múltiples vías, genere la conformación de los otros relatos, del acaecimiento de otras verdades no sujetas ni sometidas a las totalizaciones, generalizaciones y determinaciones materialistas de la causalidad. Verdades que surgen del misterio, de lo desconocido, indeterminado y a veces de lo absurdo, de lo aleatorio y del azar.

De ahí que los modelos de estudio histórico no puedan regirse positivamente por la vía de la objetividad extrema; es decir, relacionar de manera exclusiva únicamente los perfiles del desarrollo, la catalogación del crecimiento económico, las regresiones demográficas, o la simple constatación o descripción de los ajustes técnicos de la sociedad; por esto se debe buscar la conformación de una “teoría de la discontinuidad” que haga efectiva la comprensión de la historia a partir de la lingüística, la etnología, las teorías del lenguaje, el análisis literario, la mitología y todas aquellas fuentes del conocimiento no ligadas a las leyes del sentido logocéntrico.

La “teoría de la discontinuidad” permite un cambio de óptica que pone en evidencia que detrás de la historia atropellada de los gobiernos, de las guerras, de la miseria humana y de las hambres, se dibujen otras historias: la de la locura, la del sexo, la del pensamiento salvaje, la de los hábitos, la de las cos-

tumbres y la de las creencias que posibilitan dejar en claro la naturaleza espiritual de la cultura. Se detecta de esta manera interrupciones que a partir de lo vivencial pueden quebrar el umbral de las homogenizaciones históricas y entrar en un tiempo nuevo que genere desplazamientos, nomadismos y transformación de conceptos inamovibles.

El análisis histórico debe hacerse para romper las formas de encadenamiento lineal y progresivo de reglas sucesivas. Los acontecimientos y sus consecuencias no deben ser vistos de la misma manera que las ciencias naturales, superar el establecimiento de las continuidades que hacen ver el acontecimiento humano, la conciencia y lo vivencial cotidiano a partir de un mismo y único designio, como si todos los comportamientos humanos de tantos espíritus diferentes pudieran mantenerse y constituirse unilateralmente sobre la normativa de las univocidades, de la visión global de la historia. ¿Cómo superar la imposición de un horizonte único? ¿Por qué imponer un solo modo de acción a la multiplicidad que definen los hechos humanos?

El problema no es ya el de los olvidos, recuerdos y repeticiones, sino entender cómo el origen puede extenderse y desplazarse más allá de su propio centro y fundamentar rupturas a partir de la movilidad en múltiples vías. Que se perpetúen transformaciones para darle validez a la renovación y fundación de una nue-

va historia. ¿Cuál será entonces, el nivel legítimo de la interpretación? Pensar en una discontinuidad a partir de la multiplicación de rupturas, derivadas del lenguaje, pues su uso no puede estar restringido por conceptos rígidos; la expresión autónoma de lo humano no puede ceñirse por las normas o el mandato coercitivo de las reglamentaciones del lenguaje. Por esto es importante entender que el valor de la significación está en el uso de la expresión que forma parte de la historia natural: pensar, comer, caminar, amar, jugar, etc. Es la manifestación del lenguaje en cuyo trasfondo aparecen las necesidades humanas; es en él donde se determina el ambiente humano, y es a partir de él que se puede pensar en discontinuidades, cortes, mutaciones, transformaciones; se debe quitar a las palabras la utilización metafísica, y encontrar de esta manera el encuentro de otras verdades, otros significados, pues la historia lineal con su atomismo lógico de mandato único, parece borrar, oscurecer y marginar la irrupción de los acontecimientos.

Lo que se busca con urgencia es la conformación de una nueva historia, que será posible en la medida de lograr la liberación del lenguaje de las normativas atomizantes; sólo así se podrá dar curso protagónico a la vivencia humana. ¿Cómo entonces, se podría pensar en lo **popular** como una de las expresiones más puras del lenguaje y convertirlo en presupuesto de discontinuidad? La cultura popular se constituye en un factor de comprensión

histórica que descentra los puntos fijos de las univocidades logocéntricas; mediante ella se desplaza, moviliza, descentra y desestabiliza la idea de una historia totalizadora. Es mediante su accionar crítico-teórico que perfilado mediante análisis diferenciales, se pone en evidencia las marginalidades y exclusiones; se saca a la luz la proliferación de errores y falsificaciones. Lo popular induce a conformar una historia crítica que juzga e investiga, diseccionando minuciosamente para condenar los extravíos y las mentiras históricas; promueve una toma de posturas que lleva a inventar el pasado, no para recibirlo pasivamente como la herencia de un lenguaje muerto, sino en el ánimo de transformarlo en un nuevo conocimiento capaz de solucionar los conflictos del presente.

La historia crítica a partir de lo popular como lenguaje, como signo-símbolo, se orienta a superar la visión de que lo humano se funde en la razón; se implanta la posición del sujeto en relación a sus vivencias, deseos, pasiones. Lo popular permite la presencia viva de la espiritualidad humana en todas sus manifestaciones, en las formas particulares del lenguaje; posibilita el acceso al juego del discurso mítico que se mueve en espiral. Lo popular se convierte en la posibilidad de un devenir. Sus formas implican que el devenir se constituya en un dinamismo interno, en un trabajo de libertad, en el esfuerzo incesante por transformar la mala conciencia, anclada en lo unilateral de las

linealidades históricas, en las mecánicas explicativas de la causalidad.

Con lo popular se penetra en los intersticios más profundos de la conciencia humana; en los sonidos de los misterios que anidan la trama del mundo y que abofetean el dispositivo instrumental de los conceptos de la certidumbre científica; en los laberintos más hondos y ocultos que superan lo trascendente metafísico, y metamorfosean el texto histórico para revelar otro sentido; una nueva verdad.

El lenguaje popular, por el hecho de acceder a lo narrativo, sacude el modelo explicativo y deriva con ello, lo universal, lo particular y lo discontinuo, desvirtuando los baluartes ideológicos fijos, pues lo narrativo en literatura constituye el desarrollo de una teoría no cerrada que privilegia el constante movimiento de la voz y pone en síntesis lo heterogéneo y metafórico. Lo narrativo cubre la completa trama del acontecimiento, a partir del relato con el que se incorpora lo múltiple y la diferencia. Es entonces con lo narrativo como elemento inmerso en lo popular, que se posibilita relativizar la realidad histórica y desocultar las verdades menores, abriendo condiciones que democratizan la recepción artística.

Encontrar el sentido direccional que nos lleva a ver lo confuso, lo indistinto, el misterio, el desorden, lo absurdo de las formas no reducidas a la univocidad del ideal de belleza clásico; mostrar ese ocultarse, no desde

la óptica fija de la perspectiva matemática que supedita todo a la objetividad; es decir, tener en cuenta que lo que es factible de interpretación es multívoco, puesto que las formas extraídas de lo popular son de una multivocidad inagotable que lleva a la conformación de un nuevo discurso cultural que descentra y desestabiliza la homologación conceptual del mundo contemporáneo, que genera discontinuidades y descentramientos, para así superar la linealidad progresista y la homogeneización globalizadora que nos impone la terca y persistente continuidad de una Modernidad en crisis.

Una visión profundamente crítica que ponga en evidencia la contradicción excluyente entre tradición y progreso, sólo podrá hacerse efectiva en la medida de considerar una concepción de la cultura que supere su identificación con la racionalidad puramente instrumental, a la vez que replantee la valoración de los particularismos culturales.

Es entonces a partir del estudio metodológico de la Estética Popular, con base en los fundamentos teórico-críticos de la hermenéutica y la deconstrucción, que se puede rebasar las totalidades culturales, las visiones unitarias del mundo, generar un giro al espíritu dominante de las épocas, y desestabilizar los ideales impuestos en los períodos históricos. En conclusión, la Estética Popular se convierte en objeto de estudio para investigar sobre nuestras propias historias; posibilita la aparición de una psicología de nuestros

propios comportamientos, hace del acontecimiento una narración como ciencia de la vida y del lenguaje, que sin desconocer la economía, sirven para dar luz e iluminación en la formulación e invención de una nueva historia.

Subirat, Eduardo. *El Final de las Vanguardias*. Barcelona: Anthropos, 1989.

Vattimo, Gianni. *El Fin de la Modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1985.

### Referencias Bibliográficas

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método I*. Salamanca: Sígueme, 1993.

\_. *Poema y Diálogo*. Barcelona: Gedisa, 1993.

\_. *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos. S.A, 1996.

Heidegger, Martin. *Sendas Perdidas*. Buenos Aires: Losada, 1960.

\_. *Hölderlin y la Esencia de la Poesía*. Barcelona: Anthropos, 1989.

Jauss, Hans Robert. *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*. Madrid: Taurus, 1986.

Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 1984.

\_. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.

Morín, Edgar. *El Método*. Madrid: Cátedra, 1988.

Read, Herbert. *Imagen e Idea*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

Salabert, Pere. *El Infinito en un Instante*. Medellín: Universidad de Medellín, 1993.



Sector San Telmo, Buenos Aires, Argentina  
Foto del Maestro Harold Riascos  
Diciembre 2010



## Huellas de una Obsesión: Roberto Juarroz y las Ideas de Vanguardia\*

*Traces of an Obsession:  
Roberto Juarroz and the Ideas of the Vanguard*

**Mario Eraso Belalcázar, PhD\*\***

Docente Investigador Facultad de Educación, Universidad de Nariño, Pasto, Colombia

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2011

Fecha de aprobación: 10 de octubre de 2011

### Resumen

La relación de los poetas latinoamericanos del siglo XX con las vanguardias europeas, es un asunto que no deja de despertar curiosidad entre la crítica. En tal sentido, con este artículo propongo analizar la correspondencia de Roberto Juarroz (1925-1995) con algunas ideas provenientes del creacionismo y del surrealismo. Es pertinente señalar que lejos de resolver la posible influencia de las vanguardias en la poesía de Juarroz, pretendo dejar abierta la cuestión. En consecuencia, me interesa resaltar el carácter insular, único e innovador de su pensamiento poético en el contexto de la poesía argentina de la segunda mitad del siglo XX.

### Palabras Claves

Crítica literaria, escritura, Roberto Juarroz, poesía contemporánea, vanguardia.

\* Artículo de reflexión; Ensayo.

\*\*Doctor en Literatura Hispánica, El Colegio de México, México. Magister en Literatura Hispanoamericana, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Docente de la Facultad de Educación, Universidad de Nariño, Pasto, Colombia

## Abstract

*The relationship of the twentieth century Latin American poets with the European avant-garde is an issue that continues arousing curiosity among the critics. In this sense, I propose to analyze the correspondence of Roberto Juarroz (1925-1995) with some ideas from creationism and surrealism. It is pertinent to note that far from solving the possible influence of the avant-garde in his poetry, I intend to leave the question open. Accordingly, I wish to emphasize the insular nature, unique and innovative of his poetic thought in the context of Argentinean poetry in the second half of the twentieth century.*

### Key words

*Literary criticism, writing, Roberto Juarroz, contemporary poetry, vanguard.*

César Vallejo, Oliverio Girondo, Vicente Huidobro, León de Greiff, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, José Lezama Lima, Octavio Paz y Nicanor Parra, son los ejes de la poesía contemporánea de Latinoamérica. Sus obras son trascendentales porque han constituido la clausura del modernismo y la revelación de la sensibilidad vanguardista; de ahí que su resonancia llegue a la poesía escrita en la actualidad. ¿Dónde ubicar a Roberto Juarroz en este medio?, ¿cómo definir su poesía que –cronológicamente– es posterior al auge de las vanguardias? Por una parte, relacionarlo con la vanguardia implica acudir a la poesía de Vicente Huidobro, ya que éste y el creacionismo, influyen en él; por otra parte, valorar su estética e intentar ligarla a un movimiento histórico, significa rastrear su singularidad, porque así como vertió juicios a favor de Vallejo y de Huidobro, desconfiaba del lenguaje y de los poetas de vanguardia.

Con este artículo pretendo mostrar cómo, siguiendo y confrontando esa marea de influencias, Juarroz erigió la noción de *verticalidad*, su particular actitud ante la escritura poética, afianzada en los catorce libros que alcanzó a publicar<sup>1</sup>.

### 1. Calas de la vanguardia: automatismo, errancia, sueño

La pose antisocial, el espectáculo insolente, la vocación autodestructiva del poeta vanguardista, eran conductas que Roberto Juarroz despreciaba. Desde su primer libro, publicado a los 33 años, tanto su personalidad literaria como su lenguaje buscaron el ideal de lo sobrio. Saber detenerse a tiempo para evitar el énfasis melodramático, era uno de sus lemas;

<sup>1</sup> Roberto Juarroz nació en Coronel Dorrego, provincia de Buenos Aires (5 de octubre 1925) y murió en Temperley (31 de marzo 1995). Entre 1958 y 1997, fueron publicados catorce libros suyos con el nombre de *Poesía vertical*, numerados a partir del segundo, en forma sucesiva. Dirigió la revista *Poesía=Poesía* (20 números entre 1958-1965); escribió críticas bibliográficas en la página literaria de *La Gaceta de Tucumán* (1958-1963). Sus poemas en el cuerpo del texto son indicados con la sigla *Pv*, seguida del número del libro y del poema en cursivas

sin embargo, su rechazo de lo estridente a cambio de un tono poético casi intimista, el carácter casi epigramático de sus textos, la manera en que reflexionaba sobre la melancolía de la vida, poniendo de manifiesto cierto quietismo patente en la relación entre el yo, y, a veces el tú-otro o el mundo, pueden constituir los rasgos textuales que vinculan su poesía con los avatares de la vanguardia latinoamericana.

Para comenzar a apreciar esta correspondencia, cito el inicio de una tesis universitaria: “La poesía argentina actual, como casi toda la literatura latinoamericana contemporánea, ha sufrido la influencia de la vanguardia europea, dentro de la cual figura el surrealismo” (Poblete-Araya 2).<sup>2</sup> ¿En qué sentido Juarroz es un poeta ligado al surrealismo francés? Él no quiso hacer creer a nadie que lo era, a diferencia de tantos poetas hispanoamericanos del siglo XX, pero, tal vez, estaba más cerca de serlo de cuanto él suponía. Hace algunas décadas hubo dos críticos que lo filiaron. Según Graciela de Sola, “Roberto Juarroz podría acaso ser ubicado [...] en un *post-surrealismo*, que sin comportar adhesión al pensamiento de Breton, implica la aceptación de una «superrealidad» hacia la cual, sin teorías previas, se vuelcan una intuición y una sensibilidad agudizada” (104). Por su parte, Stefan Baciú señaló, “[...] el surrealismo ha cambiado el aspecto de la poesía en Argentina.

Sólo basta mencionar algunas publicaciones alrededor de las cuales se han reunido poetas de importancia que escriben tocados por el surrealismo: *Sed, Mediodía, Boa, Serpentina, Poesía-Poesía [sic]*” (78).<sup>3</sup> Para añadir más adelante, “[...] hay en Latinoamérica un buen número de poetas de importancia que, tal vez, podríamos llamar «parasurrealistas», los cuales, sin ser explícitamente surrealistas, coinciden o han coincidido –a veces– con el movimiento o con su expresión poética. Algunos de los más destacados son: [...] Alejandra Pizarnik y Roberto Juarroz” (119).<sup>4</sup>

Si se pretende identificar a Juarroz como surrealista, conviene situar, al menos de forma implícita, su nexo con las ideas de ese movimiento estético. Pero al hacerlo, resulta que está casi contrapuesto a ellas. En el *Primer Manifiesto del surrealismo* (1924), A. Breton señaló: “Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*” (29). Desde París, Breton había sido capaz de generar en torno de sí, una extensa onda expansiva, pero Juarroz rechazó siempre las pos-

<sup>3</sup> En efecto, dos poetas argentinos, A. Pellegrini y E. Molina, representantes del surrealismo en Latinoamérica, publicaron en *Poesía=Poesía*, la revista de Juarroz, pero hay muchas diferencias entre ésta y *Boa*, dirigida por Julia Llinás. Aunque ambas aparecieron en 1958, *Boa* era una publicación ambiciosa, cosmopolita; sus páginas daban cabida a la pintura y a los pintores de vanguardia, alcanzando cierta popularidad en Alemania, Bélgica, Canadá, Egipto, Italia, México y Suecia. A su lado, *Poesía=Poesía* es modesta y sólo estuvo consagrada a la divulgación de la poesía. Para juzgar la importancia de la revista de Juarroz, remito a mi artículo, “Roberto Juarroz y *Poesía=Poesía*: Historia de una revista sin historia” (Eraso: 2010).

<sup>4</sup> Sin agregar nada nuevo sobre lo que entiende por “parasurrealista”, Baciú repite su idea en un artículo posterior (1980: 596).

<sup>2</sup> En el Apéndice A (“Obras poéticas influidas por el surrealismo”) se menciona el primer libro de Juarroz, *Poesía vertical* (1958).

turas dogmáticas, esas que Breton internacionalizó con sus purgas y descalificaciones de los poetas disociados de su punto de vista. Por otro lado, las líneas de fuerza que permiten afirmar que hacia la década de los años sesenta del siglo XX el surrealismo estaba presente en la poesía argentina —búsqueda en el inconsciente, en el espiritismo, en la hipnosis, en la ensoñación, en

la irrupción de lo inesperado, en el automatismo psíquico, por mencionar algunas—, sintetizan en el fondo, lo incierto de la impronta surrealista en la poesía de Juarroz. Sus poemas también están rozados por el sueño; sin embargo, las imágenes oníricas se riegan con discreción, y no provienen del encuentro más o menos aleatorio de elementos o del automatismo:

La vigilia es otro sueño.  
¿No será el sueño otra vigilia?<sup>5</sup>  
Tal vez la vigilia y el sueño  
son tan sólo dos miradas  
de una sola visión.

Pv 13, 54

La palabra “sueño” que, en principio, convive con “vigilia”, es parte del conjunto de dicotomías por las que se intuye la armonía de las formas: adentro-afuera; abajo-arriba; caer-subir; ausencia-presencia; aire-tierra; cielo-abismo. Para Juarroz, tras lo dislocado, surge lo articulado; y su poesía refleja de principio a fin, el afán por mostrar que si la realidad es fragmentada, la poesía es el lugar donde los polos opuestos confluyen para hallar la unidad de las formas. Si para los surrealistas el sueño es imprescindible en su intento de superar la realidad consuetudinaria, Juarroz cree que a ésta la completa, la hace patente, la integra en sus diversas perspectivas, no el sueño, sino la poesía, porque sigue siendo

el lugar donde los hilos de lo fragmentado encuentran su fusión o, si se quiere, su explicación. La poesía es vida verdadera. En este sentido, la realidad y la humanidad no se degradan, sino que buscan armonía, redención en la escritura, pero esa consumación es problemática; la armonía se deteriora hasta parecer imposible, lo que, a su vez, intensifica la necesidad de recuperar la unidad de las formas como única alternativa para disipar cualquier inquietud disolvente.

Que Juarroz intente transgredir la literalidad de lo real, romper sus límites y acceder a otras dimensiones, no lo hace surrealista, sino realista activo, capaz de poetizar la sucesión ininterrumpida de los hechos de la realidad:

<sup>5</sup> Es un verso de J. L. Borges. Las dos primeras estrofas de “Arte poética” dicen: “Mirar el río hecho de tiempo y agua / Y recordar que el tiempo es otro río, / Saber que nos perdemos como el río / Y que los rostros pasan como el agua. // Sentir que la vigilia es otro sueño / Que sueña no soñar y que la muerte / Que teme nuestra carne es esa muerte / De cada noche, que se llama sueño” (1960: 101).

Los muros del sueño  
se recuestan a veces en el pecho  
y súbitamente uno comprende  
que el sueño es un amor extraviado,  
una forma de amor que quedó suelta.  
Y no vale tratar de recogerla,  
ni aun amando dormidos,  
pues el amor, cuando pasa,  
se independiza de nosotros,  
como el viento del árbol  
o la noche del gesto casi absorto de sus horas.  
Se independiza y se rodea de muros.

Pv 2, 48

El clima misterioso y la perplejidad evocada parecen acuñar pautas surrealistas. Pero no es algo accidental ni, mucho menos definitivo, pues este poema no es caótico o violento. Juarroz no firmó manifiestos ni perteneció a ningún ismo: es ordenado antes que transgresivo. “Los muros del sueño” es la imagen que apunta a disolver y, al mismo tiempo, a hacer inmutable ese paisaje intimista en que la poesía despojada y selectiva, es la protagonista.

Por otra parte, en el pensamiento de Juarroz hay opiniones que confirman, si no la visión surrealista, por lo menos, el diálogo con las ideas estéticas de este movimiento: “Yo escribo porque la poesía es [...] la conjunción más profunda del azar y el destino, el extremo del hombre y su lenguaje, mucho más que un género literario, la posibilidad de tolerarme y el ejercicio más completo de esta rara pasión de ser”.<sup>6</sup> Hacer un inventario de las huellas del surrealismo en el

arte actual, sería una tarea interminable, aunque esa “conjunción [...] del azar y el destino”, ofrece una perspectiva que ayuda a determinar rasgos comunes. Juarroz piensa que esa unión entraña el principio liberador de la poesía; Breton busca una imagen parecida -el “azar objetivo”- para orientar el mecanismo por el cual la poesía, el amor y la libertad se confunden y se concilian, desarrollando una triada que revela la constitución de un acontecimiento convulsivo. A modo de petición de principios, la conciencia de lo estético, valorizada por el poder trasgresor de la imaginación creadora, está bajo el mismo prisma; además, el pensamiento mágico -al torrelieve donde se afina la percepción de los surrealistas- tampoco le fue incomprendible.

No obstante, su escritura recuerda más al desierto que al árbol en llamas: se inclina a la necesidad formal, a la reticencia<sup>7</sup> y al placer de la dicción contenida, antes que a la hipérbole; que todo en el lugar del poema sea necesario: el ritmo,

<sup>6</sup> Respuesta de Roberto Juarroz a la encuesta “Pourquoi écrivez-vous” del diario parisino *Libération* (marzo 1985), reproducida en *La fidelidad al relámpago* (González Dueñas y Toledo 1998: 79-80). Este libro, cuyo título retoma una de sus imágenes predilectas (el relámpago), compila, además de la respuesta a *Libération*, una entrevista extensa que los autores le hicieron en Ciudad de México

<sup>7</sup> “Ret. Figura que consiste en dejar incompleta una frase, o no acabar de aclarar una especie, dando, sin embargo, a entender el sentido de lo que no se dice, y a veces más de lo que se calla” (Diccionario Real Academia de la Lengua Española, DRAE).

el léxico, la forma en que éstos penetran la realidad para trascenderla sin evadirla; que el poeta atento, consistente, crítico, haga de su experiencia con las palabras, las visiones, las imágenes, una disciplina consciente, no porque se pueda tener dominio sobre éstas, sino por el contrario, porque hacen parte de una propuesta creativa distante de las potencias oníricas que presidieron -al menos en sus comienzos- la ceremonia surrealista. Juarroz no se dejó arrastrar por los juegos de lenguaje automáticos; incluso, se situó en las antípodas. Como el poeta debe vigilar cada palabra, nada

más alejado de la densidad deslumbrante y del radicalismo expresivo de los surrealistas, que la ascesis, el éxtasis sobrio de Juarroz: ni palabra jubilosa o vitalismo exaltado, sino meditación.<sup>8</sup>

Pero esto no quiere decir que sus textos estén limitados. Por ello, en medio de su juego de luces ligero, son el anverso del poema de matices surrealistas. A pesar de la extrañeza -es como si fueran leídos entre la niebla-, de la aleación de ironía, ensimismamiento, fulgor, sus poemas se apoyan en el lenguaje ceñido:

Desde adentro del sueño  
algo abre mi mano  
para que encuentre a la tuya  
afuera del sueño.

Pv 12, 62

Entre los surrealistas -para quienes las palabras son talismanes y la poesía el campo magnético donde rebulle el erotismo fugaz, la pérdida que se parece a la muerte- la objetividad del mundo parece quebrarse. El mundo se convierte en el espacio de la desprotección, del extravío. También en la poesía de Juarroz, pero de otra manera. Él sabe que el poema no le pertenece, así que esconde su yo; alejándose de una visión apocalíptica, consigue resumir el sentido medular que emana de la ausencia de las cosas,

de las emociones, de las sensaciones.

Por su capacidad para concebir un orden, una armonía siempre renovada, su poesía reconstruye experiencias que poco tienen que ver con lo altisonante; en esa medida, sabe cómo elevar lo discreto, y que lo poetizado no resulte superficial sino arraigado a los pensamientos profundos. Contra “el ánimo mundi”, los ejercicios para iniciados en la magia y en la alquimia, de pronto, está el placer del asombro:

<sup>8</sup> A propósito de esto, comparto la opinión de Juan Calzadilla: “La crítica implacable a las tendencias sensorialistas de la época, condujo a Juarroz al empleo de procedimientos contrarios a todo automatismo, que derivaron en un método de razonamiento metafórico del que ha dependido, en buena medida, la sagacidad y precisión conceptual de su poesía, dotándola de una nitidez de diseño y de una rara destreza para tratar [...]”

los temas esenciales y recurrentes de la poesía moderna, como el ser, la nada, el amor, la muerte” (Calzadilla 1995: 1). Por lo mismo, lo que Juarroz perseguía como poeta, podría encontrar cierta explicación en esta afirmación: “La levedad se asocia con la precisión y la determinación, no con la vaguedad y el abandonarse al azar” (Calvino 1989: 34).

El amor empieza cuando se rompen los dedos  
y se dan vuelta las solapas del traje,  
cuando ya no hace falta pero tampoco sobra  
la vejez de mirarse,  
cuando la torre de los recuerdos, baja o alta,  
se agacha hasta la sangre.

El amor empieza cuando Dios termina  
y cuando el hombre cae,  
mientras las cosas, demasiado eternas,  
comienzan a gastarse,  
y los signos, las bocas y los signos,  
se muerden mutuamente en cualquier parte.

El amor empieza  
cuando la luz se agrieta como un muerto disfrazado  
sobre la soledad irremediable.

Porque el amor es simplemente eso:  
la forma del comienzo  
tercamente escondida  
detrás de los finales.

Pv, 15

Juarroz sabe escoger lo mejor para su arte. De la combinatoria de versos de catorce, once y siete sílabas, se desprende esta visión incandescente que, al mismo tiempo, es una iluminación y un ocultamiento; lo que hay y lo que queda antes y después de la mancha amorosa. La perspectiva estética y la efectividad del pensamiento consciente como preámbulo del ritual de escribir, vuelven implícito el predominio del poema meditado, orgánico. Era el antídoto de Juarroz, su ajuste de cuentas con lo arbitrario de la imagen automática.

En consecuencia, la discusión sobre las filigranas del vanguardismo, la manera en que esa estética recubre su poesía—específicamente el creacionismo de Huidobro y el surrealismo francés—, cifrado en

las intersecciones, las disyunciones, la crítica, el flirteo que tiene con éste, con los apuntes mentales del inconsciente y con el intento de igualar el lenguaje poético con la realidad, ampliándola, son apenas indicios para dar sentido al curso de su escritura, aunque los críticos se enredan con palabras como “para” o “post”.<sup>9</sup>

## 2. Las palabras hacen la presencia

En el rastro de sus lecturas asoman, a veces, ideas de autores de distintas épocas, artes y naciona-

<sup>9</sup> Al respecto, Francisco J. Cruz opina: “Juarroz abandona [...] el discurso lógico, pero no para sustituirlo por el discurso de la inconsciencia [...] además la apariencia de juego y el extraño aire de ingenuidad que tiene gran parte de [su] poesía, son huellas dejadas por los movimientos [de vanguardia]” (Cruz 1991: 8). Es posible. Sin embargo, habría que enfatizar otra circunstancia: a Juarroz no le preocupaba ser reconocido; su soledad, su retraimiento, son formas de otra experiencia secreta: la que su poesía propone a los críticos.

lidades —Parménides, Tales, Heráclito, Novalis, Blake, Baudelaire, Machado, Vallejo, Huidobro, Bachelard, Klee—, con las que organiza su pensamiento estético; sin embargo, las opiniones que él tiene sobre su poesía o la de otros, no configuran una doctrina para ganar discípulos. Juarroz es y no es, un poeta romántico, simbolista o de vanguardia:

El término vanguardia me disgusta porque es un término bélico. Tampoco me gusta esa idea de “ir al frente de”. Creo que la poesía no va al frente de nada, sino a la profundidad de todo. Generalmente la vanguardia ha sido una búsqueda desesperada de originalidad, enajenada, a cualquier precio. Es la caída en una serie de *tics*, de recursos más o menos automáticos e inevitables en quien sólo busca llamar la atención. Muy distinto es el estar permanentemente en la búsqueda y en la aventura [...]. Se me ocurre aquí que la vanguardia puede ser también una especie de seducción a la que es necesario renunciar para ganar la originalidad de fondo (Juarroz 1980: 102).

Juarroz acepta la palabra “vanguardista” en otros sentidos. Cuando es sinónimo de exploración creativa de los límites del lenguaje, imaginación atenta, combate con el lenguaje para buscar otras formas de expresión, lealtad a la experiencia de la poesía y, por eso, entusiasmo hacia la libertad y la vida; ser vanguardista no es otra cosa que ser poeta a plenitud (Juarroz 1993: 93-94). El estilo desafiante con que traza el poema que abre su *Cuarta poesía vertical* (1969), quizá deja apreciar,

con cierta claridad, los logros de su inclinación vanguardista:

La vida dibuja un árbol  
y la muerte dibuja otro.  
La vida dibuja un nido  
y la muerte lo copia.  
La vida dibuja un pájaro  
para que habite el nido  
y la muerte de inmediato  
dibuja otro pájaro.

Una mano que no dibuja nada  
se pasea entre todos los dibujos  
y cada tanto cambia uno de sitio.  
Por ejemplo:  
el pájaro de la vida  
ocupa el nido de la muerte  
sobre el árbol dibujado por la vida.

Otras veces  
la mano que no dibuja nada  
borra un dibujo de la serie.  
Por ejemplo:  
el árbol de la muerte  
sostiene el nido de la muerte,  
pero no lo ocupa ningún pájaro.

Y otras veces  
la mano que no dibuja nada  
se convierte a sí misma  
en imagen sobrante,  
con figura de pájaro,  
con figura de árbol,  
con figura de nido.  
Y entonces, sólo entonces,  
no falta ni sobra nada.  
Por ejemplo:  
dos pájaros  
ocupan el nido de la vida  
sobre el árbol de la muerte.

O el árbol de la vida  
sostiene dos nidos  
en los que habita un solo pájaro.

O un pájaro único  
habita un solo nido  
sobre el árbol de la vida  
y el árbol de la muerte.

Uno de los poemas más largos de Juarroz: cuarenta y dos versos de diferente medida, la mayoría heptasílabos (doce) componen este texto delirante, como si la poesía fuera un experimento sin fin. Por recordar un detalle (el árbol del paraíso): los cuatro primeros versos dan al texto atmósfera genésica, con la presencia del nido y del pájaro. Pero tras este ritmo moroso, monótono, que registra el surgir y la desaparición, convirtiendo la poesía en un residuo a punto de borrarse, tras ese dibujo mutilado, destruido, como quiera llamársele, no obstante, la poesía no puede ser desterrada, porque pervive, anunciándose “sobre el árbol de la vida / y el árbol de la muerte”. El texto podría seguir su camino de pájaros que sostienen árboles, árboles que suplantán nidos, nidos disueltos en borraduras, borraduras agazapadas sobre un camino de pájaros, unos sobre otros, a la deriva, sin que haya rúbrica que indique su desenlace; aún más, el poema podría comenzar de abajo hacia arriba: “y el árbol de la muerte. / sobre el árbol de la vida / habita un solo nido / O un pájaro único”. Mientras el dibujo de los pájaros y de los nidos se hace nítido, el poeta garabatea el de la vida y de la muerte, o, se dispersa, se bifur-

ca, sin saber qué poner primero y cuántas veces, si la vida o la muerte, los pájaros o el nido, el árbol o la nada. Seis versos -un decasílabo y cinco heptasílabos, tres de ellos anafóricos-, pueden ser la suma definitiva, epítome del resto, en tanto bastan para expresar la ansiedad incansable que devora este poema: “la mano que no dibuja nada / se convierte a sí misma / en imagen sobrante, / con figura de pájaro, / con figura de árbol, / con figura de nido”.<sup>10</sup>

El léxico de uso diario (“Por ejemplo”, “otras veces”, “Y entonces”), probablemente está puesto para poner orden, simetría, porque de lo contrario el texto podría deshacerse, sin encontrar equilibrio. La tendencia a mirar así el mundo, está mucho más cerca de una poética que elige estas expresiones por apertura y aprendizaje, que por costumbre y norma. El resultado no es un poema baladí, ya que está soldado con intensidad. La serie de imágenes retrospectivas, minimalistas, es el ámbito condensado para sorrear la sensación rutinaria del lenguaje llano; entonces el poema avivará los tópicos comunes y, lejos de repetir imágenes efectistas de tal o cual corriente, las cosas exiguas, en

<sup>10</sup>Estoy de acuerdo con F. Cruz Pérez, cuando señala que, “Este poema está formado [...] con la estructura más compleja de las que Juarroz hace uso en su obra y que llamó *historias simultáneas*. Todo el poema juega con combinaciones del mismo tipo, pero no debe verse como mero divertimento. Esta actitud en Juarroz es impensable [...] Los dibujos del poema aspiran a la unidad, a borrar del hombre otra de las preocupaciones del poeta argentino y que podríamos llamar la del sentido de lo incompleto” (199: 9-10). Cruz se refiere a otro poema casi tan exacerbado como el primero de *Cuarta poesía vertical*, que, a su modo, parece la explicación de éste. Cito algunos párrafos; al final predomina la anadiplosis, una variedad especial de la *geminatio* (Lausberg 1967: 102-103): “Yo conozco este juego / de historias simultáneas: / dos pájaros dentro de cada pájaro, / dos líneas dentro de cada línea, / dos ojos y una sola mirada,

/ dos espejos en el fondo del hombre. // Y la segunda historia / repitiendo a la inversa la primera: / me hago y me deshago en cada cosa, / no es posible pensar sin ser pensado / y el eco es un teorema / que anula soledad y compañía [...] El sol muere la luna, / la luna muere sombra, / la sombra muere abismo, / el abismo muere el talón de hierro / de dos fugas / y una sola materia” (Pv 4, 49). Por otra parte, este poema hace pensar en dos ideas de Valéry: “A los ojos de esos enamorados de la inquietud y de la perfección, una obra jamás se *acaba* -palabra que carece de sentido para ellos, sino que se *abandona*”; y, en ésta: “estaría tentado -si siguiese mis sentimientos- a comprometer a los poetas a producir, conforme a la moda de los músicos, una diversidad de variantes o de soluciones del mismo tema” (Valéry 1982: 64 y 68).

esta interpolación estricta, serán eso y, además, la filigrana de algo menos evidente, que se enreda y se resuelve, se oscurece y se aclara. Ahora bien, la intención estética del texto parece testimoniar, desarrollar, poner en evidencia, apuntalar, ser la puesta en escena de una de las ideas fundamentales del creacionismo de Huidobro: “Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”. En este sentido, el de Juarroz es como el dibujo calcado, el caligrama de un árbol que se planta y va germinando, que va brotando y ramificándose en la página en blanco.

En algunas notas biográficas, se resalta la “especial sintonía” que Juarroz tiene con Huidobro (Fuente Ballesteros 803). Por ejemplo, la *Enciclopedia Espasa* señala que, “su producción poética muestra cierta proximidad con la de V. Huidobro y se caracteriza por el excepcional dominio de los artificios rítmicos y expresivos” (2003: 1884). Juarroz admiraba, sobre todo, *El ciudadano del olvido* (1941); pero en el nivel textual es mínima la “sintonía” y, en el biográfico, nula. ¿Hay similitud entre los poemas desaforados, experimentales, que irrumpen -como un torbellino de imágenes insaciables- de una mentalidad vertiginosa y engreída como la de Huidobro, con la escritura reflexiva -cauta, cargada de preguntas sin respuesta- de una persona ensimismada como Juarroz? La siguiente opinión puede regular tal conjetura:

Cada poema tiene algo de relámpago. Yo no diría que el poema “es” un relámpago, sino que hay en él un relámpago. Tal es el punto de partida e implica una exigencia; y qué difícil es ser fiel a un relámpago; es decir, que luego el poema se organice, crezca como un organismo en torno a ese relámpago, a esa pequeña iluminación inicial. Pero que después de ella no venga un acopio más o menos caprichoso, más o menos virtuosista de quien conoce el lenguaje. No: que las cosas nazcan como nace un organismo, como nacen en un organismo; que cada célula dé paso a otra, que cada palabra y silencio originen otra palabra y otro silencio, generando ese ciclo, esa unidad que también es un poema (González Dueñas y Toledo 32).

La afinidad está, pues, en el pensamiento poético. Ante la comprobación amarga del poder corrosivo del silencio en el avance de la poesía, Juarroz convoca la soberanía del lenguaje, que restaura la vida, allí donde el mutismo parece aliado de la muerte; a la seducción del silencio y las desgracias a que está expuesto el poeta, antepone la gracia, el don de quien ama las palabras. Para Juarroz, un poema crece “como un organismo [...] generando ese ciclo, esa unidad”. Huidobro también había puesto la mirada en la naturaleza, en el ritmo que permite a la semilla minúscula, ser la vislumbre del árbol frondoso. No se trata de imitar a la “madre y madrastra” -como denomina Huidobro a la naturaleza en uno de sus manifiestos-, pero su poder

de creación y re-creación muestra el modelo erguido de una creación súbita que, en su desarrollo, es unidad, es presencia.<sup>11</sup> Juarroz enfrentó su oficio con paciencia, quitando el espesor, la suma de metáforas, hasta obtener una obra que está trazada con seguridad y conoce muy bien sus límites, porque allí

el relámpago es un hilo a punto de romperse; las visiones se abren espacio con dificultad. Por otra parte, ¿no es sorprendente el virtuosismo con que se deslizan los puntos de vista, uno tras otro, con cierta solemnidad, alcanzando profundidad como si fueran las puntadas del guante de un mago?:

Cualquier movimiento mata algo.  
Mata el lugar que se abandona,  
el gesto, la posición irreplicable,  
algún anónimo organismo,  
una señal, una mirada,  
un amor que volvía,  
una presencia o su contrario,  
la vida siempre de algún otro,  
la propia vida sin los otros.

Y estar aquí es moverse,  
estar aquí es matar algo.  
Hasta los muertos se mueven,  
hasta los muertos matan.  
Aquí el aire huele a crimen.

Pero el olor viene de más lejos.  
Y hasta el olor se mueve.

Pv 10, 66

### 3. Tras el secreto de Roberto Juarroz

Con todo, se puede considerar el primer gesto vanguardista de Juarroz, elegir un solo nombre: *Poesía vertical*, para el conjunto de su obra poética. Dicha propuesta sin duda muestra un afán por poner a circular una idea de ruptura con la tradición. Aquí podría haber seguido el

ejemplo de Antonio Porchia (1886-1968), que publicó su obra con el título único de *Voces*, cuya primera edición de 1943 se fue ampliando con el mismo título, en ediciones de 1948, 1974, 1987 y 1992. Por eso no es preciso A. Ferrari cuando asegura:

[...] el procedimiento de integrar una obra poética bajo un título que

<sup>11</sup>En las siguientes líneas que, además, advierten de cierta manera la imaginación desplegada en el primer poema de *Cuarta poesía vertical*, Juarroz clarifica hasta dónde su poesía toma prestadas ideas estéticas de Huidobro: “Todo verdadero poeta es un herético. Y el herético es aquel que se atiene a [...] resultados y no a premisas, a creaciones, a poemas y no a decretos. *Hacer un poema*, y esto es de Huidobro, *como la naturaleza hace un árbol*. La poesía no viene a copiar, a reproducir, no viene a traernos el sonsonete que nos despierte todos los días: viene a poner de-

lante algo nuevo. Y aquel que reclamaba *hacer un poema como la naturaleza hace un árbol* tiene una línea que dice: *cada árbol termina en un pájaro extasiado*” (Juarroz 1980: 20). *Cursivas* en el original. Cabe señalar que el título de *Poesía y creación*, libro cuyo origen es una entrevista de Juarroz con el poeta argentino Guillermo Boido —compendio de sus reflexiones sobre la poesía y el pensamiento poético—, es un guiño textual que también remite al creacionismo de Huidobro.

la marca en permanencia, se ha dado ya en América con *Leaves of Grass* de Walt Whitman y, más cerca de nosotros, en, por lo menos, tres poetas hispanoamericanos contemporáneos: Roberto Juarroz (*Poesía vertical*), Javier Sologuren (*Vida continua*), Jorge Eduardo Eielson (*Poesía escrita*) (Ferrari 413).

El caso de los dos poetas peruanos es distinto. Sologuren reunió sus libros bajo el rótulo general de *Vida continua* (1989), pero cada uno tiene nombre distinto: *El morador* (1944), *Detenimientos* (1947), *Déda-lo dormido* (1949), *Estancias* (1960) entre otros; lo mismo sucede con Eielson, que los recopiló varias veces bajo el nombre de *Poesía escrita* (1976, 1998), aunque los títulos son variados: *Reinos* (1943), *Habitación en Roma* (1951), *El cuerpo de Giuliano* (1971), entre otros. Además de poeta, Eielson era pintor y escultor. *Poesía escrita* contiene una ironía; como artista plástico podía situar la experiencia de la poesía, por igual, en el papel, en el lienzo o en el espacio. La diferencia es notoria. Juarroz no se sustrajo a otra convicción que manifestar, por medio de ese solo título lineal e insustituible -con excepción de *Tercera poesía vertical* (1965), dividida en tres secciones (I Poemas de Otredad, II Poemas de Unidad y III Poema uno y otro) y *Undécima poesía vertical* (1988), dividida en cuatro secciones sin título; el resto de los poemas están numerados en orden correlativo-, la necesidad de una poesía sin adornos, sin clisés verbales que la volvieran inútil: el punto de partida

y, a la vez, el punto de llegada de su proyecto poético.

Cuando Juarroz habló del significado de “verticalidad” -pregunta que, por lo demás, es inevitable para intentar comprender su estilo de escritura- no dio señales de que tal idea tuviera resonancia vanguardista. Quizá la ambición de ser novedoso, además le puso a pensar en una figura de corte geométrico, capaz de condensar su criterio sobre lo que debía ser la poesía. La siguiente opinión resume, de cierta manera, el gesto poético que buscó promover con la imagen de la verticalidad:

Siendo joven, he sentido que la mayor parte de la poesía tenía algo de debilidad. Creo que en la mayor parte de ella hay una separación artificiosa entre lo emotivo y lo intelectual, y una particular desconfianza hacia esto último. ¿Cómo recuperar ambas cosas en un haz? Se me ocurrió que la idea de verticalidad, conjugada arriba y abajo, daba la imagen de nitidez, de gravedad propia de la poesía (Sosa 7).<sup>12</sup>

Aplicada a cómo está hecha la poesía de Juarroz, la simetría entre dos polos que, aparentemente, son opuestos, se explica por el uso y la relación de algunos recursos de la *elocutio* (análisis, anáforas, paradojas, oxímoros); recursos estilísticos que le sir-

<sup>12</sup>Muchas veces se preguntó a Juarroz: ¿qué significa la verticalidad o que toda su obra se llame *Poesía vertical*? Para entrever cómo converge su pensamiento poético, sin advertir fisuras o un interés en fundar una teoría estética o algo semejante, conviene revisar, entre otras, las respuestas que dio a Antonio Requeni (“Roberto Juarroz: la vida como búsqueda”), Cora Bassetti-Katja Löhrner (“Entrevista a Roberto Juarroz”), y Santiago Kovadloff (“Roberto Juarroz: la poesía en un tiempo de espera”).

vieron como punto de fusión de la mayoría de sus poemas.

Por lo anterior, vale la pena examinar de manera sucinta el estado de la poesía argentina en la década de los años sesenta del siglo pasado, cuando surge y se consolida -con dificultad, pues estaba en contravía de casi todo lo que se escribía entonces- la propuesta vertical de Juarroz. *Argentino hasta la muerte*, publicado por César Fernández Moreno en 1963 -el mismo año de *Segunda poesía vertical*-, es uno de los poemarios emblemáticos de la época.<sup>13</sup> Aunque no es forzoso establecer las diferencias, directas o indirectas, entre ambos -el de Fernández Moreno es un solo poema ensamblado con más de trescientos versos-, los dos están inscritos en un contexto literario: Argentina en la década de los años sesenta del siglo XX. La relación ofrece tantos matices, que releer la “Nota de presentación” sobre el poemario de Fernández Moreno (escrita por Ramiro de Casabellas para la *Antología lineal de la poesía argentina*), induce a descubrir sus implicaciones en *Segunda poesía vertical*: “[*Argentino hasta la muerte*] es una de las mejores creaciones poéticas de los últimos tiempos. Curio-

samente -y no sólo por el título- es también una contribución o introducción a una necesaria poesía nacional” (César Fernández Moreno y Horacio Jorge Becco 359).<sup>14</sup> Por lo mismo, ¿qué energía poética movía a Juarroz a persistir en su escritura, sin contradecirse, frente al avance de una “poesía nacional”, que animaba el patrón a seguir?

Juzgando el estado de la cuestión de la poesía argentina de la época, no es casual que Fernández Moreno propusiera en su *Antología lineal de la poesía argentina*, un esquema que venía a ser una apuesta con poca relevancia crítica: imaginar nueve “líneas” para clasificar a cuarenta y un poetas argentinos, desde la colonia hasta los de su generación -quienes eran poetas maduros a fines de la década de los años sesenta del siglo XX. En ese ir y venir de juicios con los que intenta explicar su modelo, Fernández Moreno se incluye en la “línea existencial”.<sup>15</sup> Al margen de seguir sus especulaciones, ahora inofensivas, y sin perder de vista las correspondencias que puedan encontrarse entre sus nueve “líneas” -colonial, neoclásica, romántica, gauchesca, neopopular, modernista, hiperartística, hipervital y existencial-, por descriptivas

<sup>13</sup>Fernández Moreno nació en 1919 y murió en 1985. *Argentino hasta la muerte* se originó en un poema homónimo escrito en 1954. El volumen fue reeditado con modificaciones en 1967 y en 1982. Antes había publicado: *El gallo ciego* (1940), *El alegre ciprés* (1941), *La palma de la mano* (1942) y *Veinte años después* (1953).

<sup>14</sup>Aunque no figuran sus poemas, Juarroz colaboró en esta selección al escribir la presentación de Eduardo Jonquières. Por lo demás, la filiación entre Juarroz y los poetas argentinos es un asunto que, si bien no carece de importancia, se podría simplificar con dos o tres de sus opiniones extraídas de su diálogo con G. Boido. Por ejemplo, sobre Macedonio Fernández dice: “poeta de los mejores y que por eso no aparece con grandes letras en los manuales de literatura” (1980: 24); sobre Borges: “Su obra

poética no me interesa mayormente; creo que lo mejor de él no está allí” (1980: 86). En *Poesía y creación*, también hay menciones someras sobre Enrique Molina y Olga Orozco, y un reconocimiento total a la personalidad y la poesía de Antonio Porchia.

<sup>15</sup>Junto a E. Bayley (1919-1990), A. Girri (1919-1991) y J.R. Wilcock (1919-1978), en ese momento Fernández Moreno era el más joven de la selección. Juarroz, que era seis años menor que Fernández Moreno, no está incluido en esta antología; de todos modos, Juarroz (y no sólo él) podría tener un pie puesto en la “línea hipervital”; otro, en la “línea existencial”; quizá las dos manos en la “línea hiperartística”; sería absurdo acomodarlo en una sola de esas clasificaciones.

o volubles que fueran, Fernández Moreno señala una constante:

¿Existe algún común denominador que dé cierta forma única a estas [...] formas de poetizar? Me parece que sí, y es la búsqueda de la nacionalidad, de una nacionalidad; la afirmación voluntariosa de un ser nacional que se escapa una y otra vez. Los otros países de Latinoamérica han encontrado una propia definición menos huidiza, a través de los elementos claramente antitéticos con que integran su componente europeo: Indoamérica, Afroamérica [...] La Argentina es, pues, América a secas; a lo sumo, una cruza de la cultura de Europa con el paisaje de América, cruza que no se deja unificar tan fácilmente [...] de ahí nuestra búsqueda casi desesperada de la nacionalidad inexistente [...] Los existenciales, con más razón, exponen su manera de ser argentinos a través de

la vida cotidiana forzosamente argentina de la que extraen su poesía (1968: 32-33).

A la inversa, Juarroz se mueve en un reino poético en apariencia frío y menos ambicioso. En las zonas oscuras de sí, hacia adentro, sintiéndose, trabajando solo, abriendo paso, cavando, haciéndose a medida que la poesía se hacía en él, recordándola, reavivándola; lo que, a su vez, no evitó que su escritura desarraigada, exenta de gestos nacionalistas, fuera rápidamente traducida al francés. Mas, ¿cómo sería posible entrar a vivir de otro modo, en tanto que se necesitaría excluir esa intimidad, ese reconcentrarse en sí, para sentirse atraído y dejarse contagiar -al menos con disimulo- por la cotidianidad, cuando ésta se vuelve, sin más, irremplazable?

a Buenos Aires la fundaron dos veces  
a mí me fundaron dieciséis  
ustedes han visto cuántos tatarabuelos tiene uno  
yo acuso siete españoles, seis criollos y tres franceses  
el partido termina así  
combinado hispanoargentino 13 franceses 3  
suerte que los franceses en príncipe son franceses  
sí no qué haría yo tan español  
nacé por fin hermanos  
en esta dulce amarga picante insípida tierra argentina  
(Fernández Moreno 1999: 71)

Son los diez primeros versos de *Argentino hasta la muerte*. No hay necesidad de estar opuesto a este tipo de poema -como, sin duda, estaba Juarroz- para sentir que, debido a ese aire autocomplaciente, vocinglero, a ese paroxismo casi desesperado que lo encierra, en su desarrollo proscribe los pensa-

mientos, las consecuencias inmediatas que no participen de lo nacional argentino. Fuera de lugar o, mejor, más allá de éste, ya que su conciencia estaba puesta sobre la vida, y no sólo sobre una de sus partes, parecería que Juarroz escapaba del fardo de la realidad, recubierto con su poesía de imágenes

diluidas, sin comprometerse. Por la misma época que Fernández Moreno impulsaba “la búsqueda de la nacionalidad”, él se ponía a contracorriente -aunque su exilio creativo comenzó diez años antes, con la primera *Poesía vertical*- , pues, a la verdadera poesía, importa más que *an ecstatic intuition* (para recordar a Poe), otro punto de partida, no tan nimio y mucho más arriesgado. Cuando decide seguir la secuencia de la realidad en la poesía o, más bien, en la confianza debida a la voz de la poesía (recordando a Salinas), la transparencia crítica de Juarroz no decae. Ya que no es posible omitir este vínculo prioritario, la identificación, la convivencia directa entre la realidad y el florecimiento de la palabra poética (pese a los límites inalienables de cada una) se hace perceptible, en ambas direcciones, porque se completan en doble sentido, a modo de eje de rotación. Más de una vez Roberto Juarroz dijo que la poesía bastaba para completar la vida de un hombre: “Al poeta se le exige la vida entera” (Cabrera 220); “La poesía pide nada menos que la vida” (Juarroz 1992: 46); o, con palabras menos extremas pero más impresionantes: “Cada poeta es el producto y el servidor de su visión, pero es también una parte de esa misma visión. Al contemplarla, se contempla; al hierirla, se hiere; al encerrarla, se encierra” (Juarroz 1975: 106). No son ideas evasivas o lacónicas. Juarroz no insinúa nada, sólo legítima estar absorbido por la creación lírica. Desde esta perspecti-

va, la realidad no sólo se conserva; va en aumento, porque el modelo para leer la realidad que él propone con la imagen vertical, con la fluctuación de los límites, implica una profesión de fe en la energía trascendental de la poesía.

Según esto, sólo hay poesía cuando hay un alumbramiento que, al mismo tiempo, es un deslumbramiento. “El poema es una contribución a la realidad”, dice Dylan Thomas; pero, ¿hasta qué punto? Si el poeta se aparta de la realidad, lo hace de la poesía. En cambio, cuando combate en nombre de una, lo hace para que la otra se vitalice. Es el desafío. Si la palabra poética se depura, la realidad se aclara. Si la una se tiñe de vaguedades, se suelta sin intensidad, la otra empobrece, mengua. No hay repliegue posible.

## Conclusión

La vanguardia es la regla sin regla. Cada movimiento de vanguardia promovía un programa explícito e, incluso, previsible, pero a la violencia expresiva, a la anarquía vital, al impulso autodestructivo, iba a seguir, tarde o temprano, un periodo de apaciguamiento. En este sentido, hubo poetas que fueron vanguardistas porque, de una u otra manera, sabían que pronto seguirían de largo -salvo casos excepcionales como Gironde-, dejando anclada en el pasado su ambición de ser reconocidos como tales. Tiene razón Harold

Bloom cuando señala que la poesía es un asunto de carácter, porque se necesitaba mucho carácter para ser vanguardista de principio a fin.

El caso de Juarroz es parecido al de Girondo. Frente a la idea de lo nacional, de lo sentimental, de lo autobiográfico, el primero propuso una poesía sin nacionalidad, a-histórica, poco o casi nada fervorosa, afín con una idea deshumanizada del arte -en sintonía, quizá, más con Apollinaire que con Ortega y Gasset. Por respetar la ambigüedad del universo, confirmando que la cara y el envés, lo visible y lo invisible, lo perfecto y lo imperfecto de las cosas, de los acontecimientos, de las sensaciones, se corresponden y giran en torno a un centro que el poeta intenta descifrar, a veces en vano, el trayecto vertical que dibuja, la intensidad con que está armada, permite vislumbrar lo que queda cuando la palabra deja de ser y se convierte en algo menos que un roce.

No creo que haya un sustrato filosófico en la poesía de Juarroz, a pesar de que alude, en algunas entrevistas, a Heidegger y la filosofía Zen, pero algunos críticos piensan que esta poesía, por su aire intelectual, no es poesía. En consecuencia, se yergue como el fruto oscuro de una obsesión solitaria. Casi no tiene sello surrealista ni está concentrada en algún ismo, por lo que lo innovador, lo provocador de la poesía de Juarroz, es la subversión mental que implica su lectura.

## Referencias Bibliográficas

Baciu, Stefan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México: Moritz, 1974.

\_. "Algunos poetas parasurrealistas latinoamericanos", *Eco*, núm. 228, 1980: 591-601. Impreso.

Bassetti Cora y Löhner Katja. "Entrevista a Roberto Juarroz", *Letras*, núm. 15-16, 1986: 17-21. Impreso.

Borges, Jorge Luis. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960.

Breton, André. *Los manifiestos del surrealismo*. Trad. y notas Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.

Cabrera, Miguel. "La mano dentro del espejo: conversación con Roberto Juarroz", *Cuadernos Americanos*, núm. 246, 1983: 214-222. Impreso.

Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela, 1989.

Calzadilla, Juan. "Juarroz y el fin de los medios", *Bajo palabra*, separata de *El Diario de Caracas*, Caracas, 9 de abril de 1995. Impreso.

Cruz Perez, Francisco. "Roberto Juarroz: la emoción del pensamiento", en Juarroz, Roberto, *Poesía vertical (Antología)*. Francisco José Cruz Pérez (ed). Madrid: Visor, 1991.

Eraso Belalcázar, Mario. "Roberto Juarroz y *Poesía=Poesía*: Historia de una revista sin historia", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 39, 2010: 373-390. Impreso.

- Fernández Moreno, César. *Obra poética*. Buenos Aires: Perfil, 1999.
- Fernández Moreno, César y Becco, Horacio Jorge. *Antología lineal de la poesía argentina*. Madrid: Gredos, 1968.
- Ferrari, Américo. *La soledad sonora: voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima: Universidad Católica del Perú, 2003.
- Fuente Ballesteros, Ricardo de la. *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Alianza, 1993.
- González Dueñas, Daniel y Toledo, Alejandro. *La fidelidad al relámpago: conversaciones con Roberto Juarroz*. México: Sin Nombre - Juan Pablos, 1998.
- Juarroz, Roberto. "Homenaje a Alejandra Pizarnik", *Eco*, núm. 175, 1975: 106-107.
- \_. *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Lohlé, 1980.
- \_. *Poesía y realidad*. Valencia, Pre-Textos, 1992.
- \_. "César Vallejo", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, núm. 58, 1993: 87-103. Impreso.
- \_. *Poesía vertical I*. (Contiene de la primera a la novena poesía vertical). Buenos Aires: Emecé. 2005.
- \_. *Poesía vertical II*. (Contiene de la décima a la decimocuarta poesía vertical). Buenos Aires: Emecé, 2005.
- Kovadloff, Santiago. "Roberto Juarroz: la poesía en un tiempo de espera", Buenos Aires: *La Nación*, 15 de agosto de 1993. Impreso.
- Lousberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. Tomo 2, Madrid: Gredos, 1967.
- Poblete-Araya, Kira. *Trayectoria del surrealismo en las revistas literarias argentinas*. Texas: Universidad de Texas. 1983.
- Requeni, Antonio. "Roberto Juarroz: la vida como búsqueda". Buenos Aires: *La Prensa*, 29 de octubre 1978. Impreso.
- S/A. *Enciclopedia Espasa*. Madrid. Tomo 6, 2003: 1844.
- Sola, Graciela de. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Culturales argentinas. 1967. Impreso.
- Sosa, Carlos María. "La «poesía vertical» de Roberto Juarroz". Buenos Aires: *La Prensa*, 11 de noviembre, 1984.
- Valéry, Paul. "A propósito de *El cementerio marino*", en *Obras escogidas*. Trad. A. Bernárdez y J. Zalamea. Tomo 2, México: Septentas - Diana, 1982.





Foto de Clarice escribiendo frente a una ventana, de la cubierta del libro *Donde se enseñará a ser feliz*, Madrid: Siruela, 2009

## Al Fin, la Primera Clarice Lispector en Español\*

### *Finally the first Clarice Lispector in Spanish*

**Myriam Jiménez Quenguan, PhD\*\***

Investigadora, Universidad Mariana, Pasto, Colombia

Fecha de recepción: 03 de octubre

Fecha de aprobación: 28 de octubre

\* Artículo: Reseña crítica bibliográfica.

\*\* Doctora en Filosofía, (Teoría del Conocimiento e Historia del Pensamiento), Universidad Complutense de Madrid; Magíster en Literatura Hispanoamericana, Seminario Andrés Bello del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá; Especialista e Investigadora en Lengua y Literatura Española, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid; Licenciada en Filosofía y Letras, Universidad de Nariño. Estudiosa de la obra de Clarice Lispector, sobre quien ha impartido varias conferencias internacionales y ha publicado un libro titulado: *Clarice Lispector y María Zambrano. El pensamiento poético de la creación*. Madrid: HORAS Y horas, 2009. Correo electrónico: egraespejo@gmail.com

## Resumen

El libro *Dónde se enseñará a ser feliz y otros escritos*, traducción del portugués al español por Elena Losada, publicado por Siruela en el 2009, revela los inicios literarios de la escritora brasileña nacida en Ucrania, Clarice Lispector. A través de diversos textos y una impactante y excepcional entrevista concedida un año antes de morir, 1976, el lector descubrirá la semilla de algunas de las constantes temáticas de sus obras como: la sensación, el nacimiento, el amor, lo neutro, el origen, la salvación, el yo, el fragmento... todas unidas para afirmar la vida, sin que esto implique dejar de lado su profunda visión crítica frente a: la injusticia, el dolor, los problemas de género, e incluso cuestiones de carácter ontológico, ético y onírico. Los diferentes rostros de la escritora no sólo contextualizan su tiempo sino que lo trascienden; de allí la actualidad de su pensamiento poético, el cual se caracterizó por defender la creación; sin duda, sostiene la autora, una de las principales misiones y búsquedas humanas es hacer todo lo posible por encontrar la felicidad.

### Palabras claves

Clarice Lispector, escritura brasileña, felicidad, pensamiento poético, reseña crítica bibliográfica.

## Abstract

The book *Where will teach you to be happy and other writings* translated from Portuguese into Spanish by Elena Losada, published by Siruela in 2009, reveals the literary beginnings of the Brazilian writer born in Ukraine, Clarice Lispector. Through various texts and an exceptionally and powerful interview a year before she died, 1976, the reader will discover the seed of some of the constant themes of her works such as: feeling, birth, love, neuter, the origin, salvation, the self, the piece ... all united to deep inside of life, without setting aside her deep critical view against: injustice, pain, gender issues and even ontological character, ethical and oneiric issues. Writer's different faces not only contextualize her time, but it goes beyond; hence the relevance of her poetic thought, which is characterized by defending the creation. No doubt, the author says, one of the major human missions and quests is to do everything possible to find the happiness.

### Key words

Clarice Lispector, Brazilian writing, happiness, poetic thought, critical bibliographical review.

*Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos*, Clarice Lispector, Madrid, Siruela, 2009, 216 pp. Papel, formato: 13,5 cm x 20,5 cm, ISBN 9788498412857.

Celebro la existencia de otro libro de Lispector (Tchetchelnik, Ucrania, 1920–Río de Janeiro, 1977), su obra cada vez se está difundiendo más y al parecer sigue creando un aura de devoción; aquí me permito compartir parte de mi experiencia.

Cuando comencé a leerla en 1993 me encontraba viviendo en Bogotá; mi profesor de narrativa hispanoamericana me asignó la tarea de leer a esta escritora, hasta entonces desconocida para mí y a la que ignorantemente asociaba por la fonética de su apellido a lo detectivesco y también a lo misterioso. Días después descubrí que esa intuición inicial no era del todo errada. Sin embargo, confieso que llegué a sentirme incómoda y en desventaja con mis compañeros; le pregunté al profesor, por qué no tenía la libertad para elegir, su respuesta fue contundente: “esa novela te gustará porque no es sólo literatura sino también filosofía”. Tuve además la suerte de conseguir el libro encomendado y así olvidar el tedio que me producían las fotocopias; había heredado de manos de una vecina *La Pasión según G.H.*, edición de Casa de las Américas, Cuba, 1982.

Su escritura me produjo un gran impacto, desde ese entonces acudí a diferentes bibliotecas para poder leerla más, pero el material que pude conseguir era incipiente y mi sed crecía. Nadie me había producido tanta conmoción existencial, y como luego leería y entendería, la náusea que lograba transmitirme no tenía nada que ver con Sartre; era un vacío vital el que quedaba resonando, una sensación que hablaba desde adentro, desde las entrañas. Gracias a los registros de la Biblioteca Luis Ángel Arango me logré enterar que había estado un par de veces en Colombia, y me llamó la atención que hubiera sido invitada a un congreso de brujería en Bogotá, por arte de magia, no había nada más al respecto. El enigma crecía.

Nunca había leído en portugués, pero necesitaba leerla en su lengua original. En ese entonces era escaso encontrar en las librerías textos en dicha lengua y menos de una autora casi desconocida. Pero en la Feria Internacional del Libro de Bogotá, en 1995 el país invitado de honor fue Brasil, y aunque allí no tuve la suerte de hacerme con algún ejemplar de sus libros, tenía noticia que habían llegado algunos de *A paixão segundo G. H.* (1964) Cuando creí que era imposible conseguir más que la nada, en ese año, en un momento de descanso laboral de ese abril florido, en la institución universitaria donde laboraba, un compañero de trabajo me cuenta que un amigo suyo tiene algo de dicha autora. El milagro se realiza; aparece el joven con el libro deseado, le pregunto si lo leyó y por qué lo compró, me dice que aún no lo ha leído y que se hizo con él porque le pareció raro y porque era el único ejemplar de la autora. Al no querer venderlo, le solicito con cierta ansiedad el favor de prestármelo para fotocopiarlo; a cambio le prometo dejarle mi cédula de ciudadanía.

Por esta vez tuve que resignarme a las fotocopias, su lectura me reveló muchas cosas, una de ellas es obvia: la inmensa belleza de la lengua portuguesa; otra, que de alguna forma la traducción es imposible, cada idioma guarda una riqueza irreductible e intrasladable; lo que existe son versiones en otras lenguas. Al hacer la lectura cotejada con el ejemplar en español, muy a disgusto me di cuenta que faltaban páginas en la edición cubana; sin embargo gracias a ese texto pude acercarme por vez primera a la autora, así que reconocía su valor, el arduo trabajo y la humildad de aquella edición.

La verdad, más que el informe que debía presentar sobre la obra en mención, más que la nota para aprobar, más que un título académico, me interesaba seguir leyendo más cosas de Clarice. Posteriormente en una de las editoriales en donde trabajé, unos compañeros que estaban de viaje, decidieron hacerme dos bellas donaciones: *Un aprendizaje o el libro de los placeres* (Argentina, 1973) y la *Revista Quimera* (1991) dedicada a Lispector. Luego, gracias a internet pude conseguir otros materiales y el primer año de residencia en Madrid, en 1998, en Casa de Brasil, lugar a donde iba a leer y a buscar más pistas de la escritora, alguien quiso facilitarme la película sobre *La hora de la estrella* (1977), un film dirigido por Suzana Amaral (1985) sobre la última novela que Clarice Lispector publicó en vida, y que fue galardonado en el Festival de cine de Berlín.

Mi adicción a su escritura me condujo a la librería de mujeres en Madrid, espacio que pronto se convirtió en el principal receptáculo de su obra. Los encuentros lispectorianos continuaron. Lúcia, una compañera brasileña de esa época me regaló una versión de *Agua viva* (1973) de la editorial Rocco; me sentía feliz y similar al personaje del cuento “Tortura y gloria”; quería leer lentamente y degustar de esa fuente de prosa poética sin igual. Justo cuando había decidido releer *Un soplo de vida* (1978) e intentaba buscar desde él algunas constantes de la autora con la filosofía contemporánea, apareció otro regalo, en uno de los cafés de tertulia a donde acostumbraba a ir: conozco a uno de sus traductores, al poeta y desde ese entonces amigo, Mario Merlino, y aunque lamentablemente él ya no está con nosotros, pronto hubo empatía y varios encuentros para hablar de esa escritura tan similar a la de Kafka, sólo que en versión femenina.

Luego en el primer taller literario sobre su obra que tuve la oportunidad de impartir y compartir en la Fundación Entredós en Madrid, 2002, consigo nuevos materiales. Así fue como no pude evadir el destino clariceano, destino asignado, buscado y dado. Desde entonces, a pesar de mis cambios geográficos, me siguen aconteciendo fenómenos lispectorianos; de allí que mantenga inalterable y en ascenso la admiración por su escri-

tura y cada vez que me es posible, sigo pretendiendo desentrañar su misterio. En ese ir tras sus huellas siguen sucediendo regalos como este libro que publica Siruela, el cual pude conseguir en la feria del libro de Bogotá en este año 2011.

***Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos***, es un libro recomendado para todo amante de la buena literatura, además es un texto obligado para los que como yo, poseen el virus de Lispector. La impecable edición de Teresa Montero y Licia Manzo, que presenta el sello Siruela es de gran calidad, la traducción del portugués está a cargo de Elena Losada, experta en esta lengua y estudiosa sobre asuntos de género y literatura femenina. Los escritos que ofrece esta publicación son inéditos en castellano, y no representan a la escritora consagrada, sino a la autora incipiente; sin embargo, así como lo distinguirá el lector, en ellos ya está contenida la semilla esencial de su lenguaje. Al final incluye una larga entrevista, fluida y excepcional porque fue una de las pocas que la escritora concedió en vida, y en donde es posible percibir su lado más humano, su enorme humildad, su arrollador talento, espontaneidad y esa timidez arrojada que siempre la acompañó.

El libro reúne textos como “El triunfo”, “Jimmy y yo”, “Cartas a Hemene-gardo”, “Fragmento”, bajo el subtítulo de **Clarice como escritora princi-piante**. Desde aquí es posible captar su singular y precoz universo literario; recuerde el lector que a los veintitrés años publica una obra que dejará atónita a la crítica, *Cerca del corazón salvaje* (1943). En estos escritos ya se visualiza su tono confesional, la importancia de la sensación y la libertad.

“El triunfo”, aparece publicado en *Pan*, en Río de Janeiro, en mayo de 1940. Aquí, más allá del tiempo está: el silencio, el absoluto es la muerte, existe la desaparición, estalla el yo, aparece la calma como lo neutro, la lucha por la escritura, el temor a pensar y finalmente, la sonrisa, el sol.

En “Jimmy y yo”, la naturaleza y la simplicidad contribuyen a crear una atmósfera feliz; la alumna logra que Jimmy reconozca sus progresos amatorios. Pero en el camino se cruza otro personaje, quien la aleja del primero y se encarga de devolver el primitivo equilibrio porque: “Somos simples animales”. Sin complicaciones y con algo de remordimiento, ella trae a la memoria a su abuelita quien una vez más confirma que una teoría válida es que en la vida se impone nuestra parte animal. A través de este cuento reproducido en el periódico *Folha de Minas*, en Belo Horizonte, el 24 de diciembre de 1944, Clarice aborda uno de sus temas esenciales: el ser animal; así mismo inicia su indagación frente al aprendizaje amoroso que pos-

teriormente desarrollaría, por ejemplo, en la novela *Un aprendizaje o el libro de los Placeres* (1969).

En el diario *Dom Casmurro*, en agosto de 1941, aparece “Cartas a Hermengardo”. La verdad es la felicidad de la existencia, el deseo de intentar “salvar a la humanidad”, salvarse a sí mismo. “No conozco nada que dé tantos derechos a un hombre como el hecho de vivir”. Desde esta óptica profunda y reveladora, Lispector inaugura su búsqueda espiritual, presente en todas sus grandes obras narrativas. El milagro de la existencia trasciende al pensamiento y a las palabras, basta escuchar la *Quinta sinfonía* de Beethoven para captar la belleza y respetar el silencio. La escritora revela que la clave del amor está en la desposesión.

“Fragmento” se publica en la revista *Vamos Lêr!*, a principios de enero de 1941. El título señala una de las constantes más relevantes del pensamiento poético de Lispector. El fragmento no es sólo una forma visible en sus escritos; es también la manifestación de la vida y sus múltiples acontecimientos. Flora afirma una vez más el gusto por la vida de la escritora, juega a “ama de casa”, mientras espera a Cristiano en una cafetería, experimenta diversas sensaciones que la confrontan con su propia existencia, con su género, con el misterio, con su hija. Cuando está a punto de perder la esperanza, cuando se cree abandonada y contiene las ganas de llorar, aparece él, por fin.

Otra parte del libro se distingue con el título **Clarice periodista** y reúne un par de textos de la actividad periodística que iniciara desde 1940. “Donde se enseñará a ser feliz”, título que da nombre al libro, es un escrito que la escritora publicó cuando firmaba como *Redactora de la Agência Nacional*. Aquí muestra su lado altruista, rinde un homenaje a los sueños del padre Flanagan, quien se encargó de luchar por conseguir un techo a los niños sin techo y sin familia. Se deduce que para que haya paz es preciso brindar un hogar a los niños; esto es lo que necesitan para ser felices. Lo que realmente tiene sentido es iniciar la vida ante “el sentimiento más raro en este mundo: el de la bondad pura, que no pide y sólo da”.

En *Vamos Lêr!*, Río de Janeiro, julio de 1941, aparece: “Una visita a la casa de expósitos”, aquí Clarice resalta la misión de la *Fundação Romão de Mattos Duarte* (1927-1938), la cual da abrigo a 34.343 niños. La humildad y la generosidad de esta casa hace que los infantes cuenten con los recursos básicos para su desarrollo, estudia, juegan, sueñan. A pesar de que diariamente aparecen nuevas criaturas para ser incorporadas, nunca se las rechaza. En este lugar aprenden un oficio, sus vidas transcurren positivamente hasta que logran su independencia, pero algunos se quedan allí

para siempre. Lispector conduce al lector a reflexionar sobre lo que implica la responsabilidad de una vida, especialmente frente al abandono, del cual son víctimas tantos inocentes.

**Clarice estudiante** es el nombre de otra de las partes del libro. Aunque la autora terminó la carrera de Derecho en 1942, nunca la ejerció. Sin embargo, siempre dejó claro que desde pequeña era reivindicadora de los derechos; cuestiona por ejemplo, si tenemos “derecho” a “castigar”; también cuestiona el derecho al trabajo femenino, en esa época donde era aún incipiente la incorporación laboral de las mujeres. “Observaciones sobre el derecho a castigar” afirma rotundamente: “No hay derecho a castigar”, presenta como hipótesis que en el principio no existían derechos sino poderes. Reconoce la existencia de los llamados débiles y el papel del Estado como organizador de la estabilidad social. No olvida la lección de Sócrates: ante cualquier discusión es preciso definir los términos. Con una mirada crítica, Lispector no comparte el contrato pactado entre los hombres y los estados, en donde se concede el derecho a castigar. ¿Por qué se han creado instituciones de castigo? La escritora aboga por recuperar la humanidad por excelencia que debe caracterizar al derecho penal.

“¿Debe trabajar la mujer?” es otro de los textos que tratan sobre la justicia. Éste es además el título de un trabajo que Clarice presenta en el tercer curso de su carrera de abogacía. Consciente de la problemática de la mujer y de sus inmensas posibilidades, realiza una “encuesta” entre estudiantes, quienes dan a conocer su opinión sobre la pregunta; algunos señalan que tanto hombres como mujeres deben tener los mismos derechos para poder desarrollar satisfactoriamente su vocación, otros dicen que es conveniente que la mujer “no trabaje”.

Los estudiosos de Lispector estamos enterados que ella escribió alguna obra de teatro. En **Clarice dramaturga** se encuentra su única pieza teatral recuperada y titulada *La pecadora quemada y los ángeles armoniosos*, publicada sólo hasta 1964 en *Legión extranjera*, un libro de cuentos, crónicas y fragmentos. En esta obra dramática reconoce que está descubriendo un estilo polvoriento; en ella el lector observará su visión frente a la injusticia. Intervienen ángeles invisibles, un sacerdote, guardias, un niño soñoliento, el esposo, el amante, las mujeres del pueblo, el pueblo. El texto narra la tragedia causada por el pecado, porque más allá de la ley de los humanos existe otra; de allí que los ángeles digan: “existe una ley que está antes de la ley y que da forma a la forma”.

El libro también reúne algunos textos que presentan la faceta de **Clarice madre**. Como la escritora lo ha sostenido, tuvo que desarrollar su activi-

dad escritural conjuntamente con su actividad doméstica. Sus hijos Pedro y Paulo aparecen en varias de sus narraciones. Al universo infantil Clarice le dedica varios libros; se recuerda que entre sus amigas entrañables figura Andrés Azulay, la niña de diez años con quien mantuvo una cálida correspondencia. La autora brasileña reivindica en los niños: el juego, la desracionalización, la profundidad no discursiva, el asombro, la sabiduría. “Conversaciones con P” expresa la mirada ingenua, las preguntas y la genialidad infantil frente a la madre, los profesores, el mundo, Dios.

En su papel periodístico son relevantes sus colaboraciones sobre asuntos femeninos. **Clarice columnista femenina** reúne algunos de sus escritos en donde su palabra transforma los usuales contenidos femeninos, dedicados a cosmética, culinaria, hogar y salud. La autora guía a sus lectores a un cambio de comportamiento. En esta sección del libro, el lector encuentra a “La hermana de Shakespeare”, una versión de Clarice con base en el texto de la escritora inglesa Virginia Woolf; se demuestra como Judith, a pesar de tener talento, en la época de Shakespeare, nunca hubiera escrito como él, principalmente porque no contaba con las mismas oportunidades, pues las mujeres no tenían por ejemplo, el derecho a ir a la escuela.

El libro también distingue el papel de **Clarice ensayista**; en esta parte se reproduce la conferencia que pronunció en 1963, en el XI Congreso Bienal del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, realizado en la Universidad de Texas. En esa ocasión, la escritora contó entre sus oyentes con la presencia de Gregory Rabassa, uno de los más importantes traductores de los autores del llamado *Boom Latinoamericano* como Gabriel García Márquez y Julio Cortázar; él se convirtió en el primer traductor de Lispector al inglés. Clarice logró impresionar no sólo por su palabra sino también por su belleza física.

En la “Literatura de vanguardia en Brasil”, la autora, sin proponérselo, imparte una gran lección literaria. Con humildad difunde su lado no intelectual. “Incluso para escribir uso mi intuición más que mi inteligencia” dice, haciendo una defensa de la creación como un acto interno, lo cual no significa que se deje de lado la experimentación que conduce al conocimiento. Sin distinción de fondo y forma teje su disertación con diversas y relevantes voces brasileñas, señalando en cada una de ellas su particular aporte. Entre los escritores que incluye como vanguardistas, figuran: Mario de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo, Graciliano Ramos, Jose Lins do Rego, Guimarães Rosa, Manuel Bandeira, Marly de Oliveira, entre otros.

**Clarice traductora**, esta labor inicia cuando finaliza su matrimonio y la acompañará hasta el final de sus días. Tenía un buen dominio del inglés y del francés; tradujo y adaptó a reconocidos autores como Oscar Wilde, Allan Poe y Julio Verne. “Traducir procurando no traicionar” demuestra que esta labor puede implicar correr “el riesgo de no parar nunca” porque siempre hay cosas que retocar.

**Clarice conferenciante** reúne la versión original de sus textos: “Literatura y magia” y “El huevo y la gallina”. El primero lo presentó en el Primer Congreso Mundial sobre Brujería, celebrado en Bogotá, en 1975; al respecto aclara que no sabe por qué la invitaron, pero al parecer impresionó cuando participó en 1974 en Cali; en el Congreso Literario sobre Narrativa, el escritor Simón González se refirió a ella con estas palabras: “Sólo una persona con esos ojos llenos de belleza, magia y profundidad podría escribir esos libros”. En su conferencia Lispector se refirió a la inspiración, a la creación, al arte como algo que tiene un toque mágico, una energía cósmica. Señala que la magia está en la vida y en el renovado asombro del cual a veces somos testigos; de allí que comparta su increíble historia con las palomas. La vida es en sí misma fantástica, ¿cómo es posible que “en una pequeña semilla, una simple semilla de árbol, haya esa promesa de vida”?

Autora vitalista, germinal y genética, igual que la lúcida escritora y pensadora española María Zambrano, indaga en la simiente, en lugares y no lugares; así nace el “El huevo y la gallina”, cuento que constituye una transformación sobre el origen, sobre lo que trasciende el mundo sensible e inteligible. Sugiere que la posible equivocación está en el entendimiento, por lo tanto, afianza su fe en el amor; él es la posibilidad de no servirse a sí mismo, él mantiene la vida, crea felicidad. Paradójicamente él es la gran desilusión porque: “el amor es finalmente pobreza. Amor es no tener”. Desde este desapego, Lispector concluye que el amor no es un premio sino una condición. El yo es sólo un medio, no un fin. Bajo nuestra libertad soñamos; no es posible olvidar el huevo, todos de alguna forma tenemos que ver con él.

La parte final del libro incluye en **Clarice entrevistada**, las declaraciones que concedió en 1976, -un año antes de su muerte-, *al Museu da Imagem e do Som* de Río de Janeiro. Aunque siempre fue reacia a ser entrevistada, en esta ocasión realiza una excepción; en la entrevista participan un par de escritores amigos suyos: Affonso Romano de Sant’Anna, Marina Colasanti y el periodista João Salgueiro. En esta parte me es inevitable regresar en el tiempo; recuerdo que desde ese 1995 en aquella edición crítica de *A paixão segundo G. H.* presentada por Benedito Nunes (1988), me fue posible disfrutar en portugués de esta entrevista, ahora visible en español,

gracias a la cual pude esclarecer varios interrogantes de su universo. Gracias a estas declaraciones el lector podrá completar el retrato de Lispector; ella aparece en su lado más humano e íntimo, puntualiza en hechos de vida pasada, en sus gustos y en la evolución de su escritura.

Desde su niñez en Brasil, la niña Clarice llena de vida, a los 9 años se inicia en la escritura. Prácticamente sin influencias literarias, pero sí con una rica percepción vital, pocos escritores como Herman Hesse lograron cautivarla en su adolescencia; luego vendrían otros, pero sin duda, la complejidad de la vida es la que se le impone porque entre ella y la escritura no existen diferencias. Sin temor comparte su método creador: las anotaciones, y revela cómo cada texto ya traía una vida propia. Así la escritora brinda las claves esenciales de su obra, se presenta sin máscaras, pero, su misterio persiste y la escritura que es también ella misma, sigue impresionando, quizá porque como lo afirmara la escritora y pensadora argelino-francesa, Hélène Cixous, ella misma es ya literatura.

La invitación está abierta, los lectores hispanohablantes de Clarice Lispector tienen ahora la oportunidad de disfrutar de un conjunto de sus textos inéditos reunidos en este libro ***Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos***, texto que constituye un chispazo de luces que guiarán y les enseñarán una parte esencial de su maravilloso mundo, desde el cual una de las principales misiones humanas es intentar ser feliz.



Peter Greenaway - Cineasta y Pintor. Foto de Marcelo Báez Meza  
Bogotá, 2008

## Entrevista a Peter Greenaway<sup>1</sup>, el Pintor Cineasta<sup>\*</sup>

### *Interview with Peter Greenaway, the Filmmaker and Multimedia-Artist*

**Marcelo Báez Meza<sup>\*\*</sup>**

Narrador, poeta y crítico de cine, Guayaquil, Ecuador

Fecha de recepción: 26 de agosto

Fecha de aprobación: 30 de septiembre

<sup>1</sup> Peter Greenaway, (5 de abril de 1942, Newport, Gales). Director de cine con formación en artes plásticas, específicamente en pintura, la cual se ve reflejada en la sensibilidad y estética de sus obras; recordemos por ejemplo, *Nightwatching (La noche de ronda)* (2007), basada en un cuadro del genial pintor holandés Rembrandt (siglo XVII). Es heredero del cine y el arte europeo clásico y de vanguardia, gracias a los cuales recibe sus primeras influencias, como se puede constatar en *Train* (1966), película abstracta con música concreta. Ha incursionado en: cortometrajes, con *Death of Sentiment (La muerte del sentimiento)* (1962); en películas experimentales, siendo quizá la más ambiciosa *The Falls (Las Cataratas)* (1980), en donde da vida a un asombroso ser enciclopédico; en propuestas serias y estructuradas como *Vertical Features Remake (Características verticales Remake)* (1978), dedicada a la aritmética; en obras que alcanzan mayor reconocimiento como *Drowning by Numbers (Conspiración de mujeres)* (1988). En sus últimas producciones como el documental *Rembrandt's J'Accuse* (2008) incluye avances e innovaciones tecnológicas que conducen a la interacción entre el cine y el público. De esta forma, el creador inglés se acerca a la realidad de su sueño: reinventar el séptimo arte.

<sup>\*</sup> Artículo: Entrevista concedida en inglés. La versión en español es del entrevistador.

<sup>\*\*</sup> Máster en Comunicación Pública de la Ciencia y la Tecnología por la Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ganador de cinco premios nacionales de literatura (en Ecuador) y del Concurso de cuento breve Jorge Salazar 2010 convocado por la editorial peruana Pilpinta. Autor de cuatro poemarios (entre los que destaca *Puerto sin rostros*), tres novelas (entre las que sobresale *Catador de arenas*), dos libros de cuentos y dos libros de crónicas de cine. Antologías en las que está incluido: *Poesía bilingüe (español/portugués) Entresiglos/Entreséculos* (Bianchi Editores-Edições Pilar, Montevideo, 1999); *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos* (Alfaguara, México, 2000), compilador: *Lauro Zavalá; Pequeñas resistencias 3: Antología del nuevo cuento sudamericano* (Editorial Páginas de Espuma, Madrid, 2004). Editor: Juan Casamayor, etc. Correo electrónico: miamibaez@gmail.com

## Resumen

Provocador y desconsiderado, el artista y director de cine británico Peter Greenaway se desnuda frente al autor de esta entrevista, para hablar sin desparpajo sobre su pensamiento con respecto al séptimo arte, la literatura y la pintura. Saturadas de referencias pictóricas, sus obras en general –y como él mismo lo ha reconocido- deben su inspiración al pintor holandés Johannes Vermeer. De igual manera se ha visto influenciado por Wilson, Constable, Gainsborough, Turner y Palmer. Atribuye su formación académica al mundo de las Bellas Artes. Sin consideraciones manifiesta que todos los productores de cine son unos ignorantes, que el cine no debe seguir siendo esclavo de la literatura, pero que hay que aceptar la realidad y actualizar el lenguaje del cine con lo que la tecnología ofrece. Con relación a sus pinturas, se define como un egoísta, pues trata de no vender ninguna. Sus cuadros son un puente que conecta con sus películas, y éstas, con su cosmovisión.

### Palabras claves

Arte, cine, entrevista, Greenaway, pintura.

**P**eter Greenaway (Gales, 1942). Pintor, montajista, novelista, poeta, libretista de óperas, productor, camarógrafo y director de sus propios filmes, ensayista, narrador, ilustrador de sus propios libros, VJ (*video jockey*). En su pasaporte consta como profesión, algo que lo enorgullece: “técnico de TV”. Él se considera a sí mismo como un artista híbrido, como un compulsivo creador de imágenes. Desde temprana edad se vio abocado al mundo de las Bellas Artes, al que le debe su formación académica.

Fue *El séptimo sello* (1957) del director sueco Ingmar Bergman, lo que le inculcó el deseo de entrar en el cine, un medio y una forma de expresión artística en la que él desconfía. Después de todo, según sus inquebrantables creencias, “se trata de un arte muerto. El cine falleció el 31 de septiembre de 1983 cuando el control remoto ingresó a los hogares. Gracias a esto, la TV se convirtió en interactiva, algo que el cine nunca podrá ser. Lo que estamos viendo, es cómo la cola del dinosaurio muerto sigue moviéndose el miércoles, después de haber sido asesinado el fin de semana”.

Lo entrevisté en los primeros días de octubre de 2008 en el marco del XXV Festival de Cine de Bogotá, donde fue el director invitado a cerrar el festival con *Nightwatching* (Noche de ronda), película basada en un celebre cuadro de Rembrandt.

Junto a Greenaway, vi la exhibición permanente de Fernando Botero en el Museo Nacional que está frente a la Biblioteca Luis Ángel Arango. Sobre el artista de Medellín expresó: “Creo que se repite demasiado. Una vez

que has visto un Botero, lo has visto todo. Yo en cambio, como pintor y cineasta siempre estoy intentando alejarme de lo que he hecho en el pasado”. El autor de *El vientre del arquitecto* estudia cada pared, cada sala. Es un hombre que siempre está analizando el espacio: “A los arquitectos y a los bailarines les encantan mis películas por la forma en que interpreto el aspecto espacial. Pero a quienes más les fascina es al gremio de los pintores”, -acotó-.

### **Su visión pictórica del mundo**

Greenaway empezó como pintor en los años sesenta. Se enroló en la *Wathamstow School of Art* y empezó a experimentar con los pinceles. Entre sus referentes están artistas como Kitaj, Paolozzi y Peter Blake. Sobre su propia producción, asegura que es muy egoísta, ya que trata de no vender ninguna de sus pinturas. “Es muy difícil desprenderme de ellas; prefiero acumularlas sólo para mí”. Lo dice mientras pide un *capuccino*.

Su carrera cinematográfica empezó realmente tarde. *Windows* (1975) es el comienzo de una carrera rutilante, mientras que *El contrato del dibujante* data de 1982. Hay una constante transcodificación entre la concepción de pinturas y la creación de textos cinematográficos. Sus cuadros son un puente que nos lleva hacia sus filmes, y la composición pictórica de la pantalla cinematográfica es parte integral de su cosmovisión. “Las pinturas, *collages*, *sketches* y fotografías que constituyen mi preocupación estética no son más que una pequeña porción de investigación especulativa, la cual se desarrolla dentro de un contexto más amplio cuando escribo filmes, óperas y novelas”.

Las obras cinematográficas de Greenaway están saturadas de referencias pictóricas. Él mismo ha señalado en un sinnúmero de ocasiones, que el pintor holandés Johannes Vermeer es su inspiración constante en su forma de estudiar la luz y en su habilidad para captar la extrema intensidad de un momento fugaz. También significativo es el trabajo del pintor y fotógrafo Eadweard Muybridge, que investigó el movimiento, logrando el anticipado uso cinemático del fotograma congelado.

“Mi fascinación por el paisaje empezó cuando yo tenía catorce o quince años. Para mí, paisaje es sinónimo de pintura. Los clásicos pintores ingleses de paisajes (Wilson, Constable, Gainsborough, Turner, Palmer) fueron mi máximo interés. Muchos de mis trabajos primeros son una pálida imitación de ellos”.

Su obsesión por la pintura es tal, que le otorga a Robert Rauschenberg su gusto por el ilusionismo que subyace en toda perspectiva. Este pintor le

enseñó una serie de estrategias para fijar una total atención en la superficie de la pintura, que es lo mismo que hace exactamente un cineasta en un campo visual horizontal.

## Un artista iconoclasta

Sus declaraciones suelen ser verdadera dinamita. “Todos los productores son unos ignorantes”, dijo en una rueda de prensa en Bogotá. Lo impactante fue que lo escupió delante del coproductor de “Noche de ronda”, quien tuvo que tragarse esas declaraciones con una sonrisa. Para dar a entender que sus dardos no apuntaban solamente a sus colegas, preguntó a los presentes quiénes eran los que habían estudiado historia del arte. Como nadie alzó la mano, golpeó la mesa y gritó: “Todos ustedes son unos iletrados. No saben leer imágenes”. Preguntó además a los jóvenes presentes, cuál fue la última novela o película consumida. Después de escuchar títulos insatisfactorios, dijo: “Todo lo que una persona debe leer en literatura o ver en cine ya lo ha hecho antes de los veintiún años. Después de eso, es intentar enseñarle a un caballo viejo a aprender nuevos trucos”.

Otra de sus más célebres declaraciones es la de las cuatro tiranías: la del texto (el cine no debe seguir siendo esclavo de la literatura); la tiranía del actor (el cine es vehículo para los intérpretes virtuosos y sus actuaciones miméticas); la tercera tiranía es la del encuadre; y por último, la tiranía de la cámara.

“Este cuarteto de tiranías pudiera quedarse atrás con las nuevas tecnologías, que nos permitirán ir allí donde ha estado la pintura en los últimos dos mil años. Ahora podemos recrear nuevamente el mundo, no mediante la mediación de la cámara, sino de primera mano. Ello es realmente muy alentador; hacia allí tendría que dirigirse el cine”.

Lo dice mientras le da sorbos a su *capuccino*, al que encuentra delicioso.

A Bogotá asistió como invitado especial del XXV Festival de Cine Internacional, evento en el que presentó *Nightwatching*, filme sobre el pintor Rembrandt y su celebrado cuadro “Noche de ronda”. De los tantos piropos que recibió el director, hay uno en particular que llamó poderosamente la atención: un adolescente lo llamó “el arquitecto de *The Matrix*”, en alusión al popular filme con Keanu Reeves.

Era la primera vez que visitaba Colombia y preguntaba por qué sus filmes han recalado en esta parte del mundo. Cuando le respondo que se debe a que es un cineasta de culto, no demora en contestar: “Debe ser un accidente de algún distribuidor o un error de la piratería”.

“La mayor parte de las películas son cuentos para dormir a los adultos”, dice mientras prepara su pipa. Señala que la oscuridad está asociada con el sueño y que nada de lo que se ha hecho en 113 años de cine, se compara con 8.000 años de pintura. “Todo medio tiene que desarrollarse. De no ser así, seguiríamos mirando las pinturas rupestres. Los nuevos medios electrónicos significan que se ha ampliado el potencial de expansión de lo que llamamos cine”. Se empalaga con sus palabras y se da tiempo para ser apocalíptico: “Si la humanidad perece, la última imagen que veremos no será una imagen digital; será algo parecido al bisonte de Altamira”.

Para Greenaway, la generación actual que “ha nacido con el ordenador portátil en la cuna” (*the laptop generation*) quiere mayor participación; está en contra del elitismo de Hollywood y quiere sustituirlo por un cine basado en la imagen, en lugar del texto. “Seguimos ilustrando novelas de (la novelista victoriana inglesa) Jane Austen, lo que es una pérdida de tiempo”, sentencia el provocador cineasta. “Lo que se hace en la actualidad no son adaptaciones de obras literarias. *Harry Potter* y *El señor de los anillos*, no son más que *bookshows* (libros-espectáculo)”. Es por eso que durante el Bogocine no asistió a la presentación de ninguna de las películas en competencia, y cuando le tocó presentar la suya, durante la clausura, decidió levantarse e irse al hotel a los quince minutos de empezada. “La última por la que recuerdo haber pagado un tiquete es *Terciopelo azul* de David Lynch”.

Para acabar con la muerte cerebral del séptimo arte, el director británico aconseja buscar formas alternativas de expresión. Por eso es un *videojockey* y tiene en el futuro, planes para realizar cortometrajes que serán transmitidos por teléfono móvil. “Hay que usar las puertas y ventanas que están abiertas por la revolución digital”.

El entrevistador decide romper el monólogo del maestro encendiendo la grabadora. Sólo queda abrir fuego mientras el maestro fuma su pipa.

### **¿Se considera usted un pintor, un poeta, un cineasta?**

“No lo sé. Todavía estoy intentando averiguarlo”.

## **Digamos que es un escritor que pinta con la luz dentro del lienzo rectangular de una pantalla cinematográfica.**

“No me molesta la idea”.

## **¿Por qué siempre ha pregonado la supremacía de la pintura sobre la cinematografía, aparte de la obvia diferencia cronológica entre ellas?**

“La pintura ha estado siempre en la primera línea en cuanto a la creación de imágenes, y en relación con ella, el cine es muy conservador; no experimenta, no es radical, no es lo suficientemente investigativo. Si alguien quiere experimentar con el lenguaje cinematográfico, tiene que mirar por sobre el hombro y recoger lo que han logrado la literatura y la pintura. No creo que aun hayamos visto cine alguno, pero también creo que el cine está muriendo, toda vez que no satisface en lo más mínimo, a la imaginación. Las personas con gran imaginación se han ido a otras artes”.

## **¿No se aburre a veces de repetir lo mismo ante cada periodista: aquello de la muerte del cine, lo de las cuatro tiranías y la superioridad de la pintura”?**

“La verdad es que los periodistas son unos parásitos. Hay que darles lo que quieren. Lo que no sé es por qué siempre me toman tan en serio. Lo que yo soy es un *provocateur*”.

## **¿Frases en contra de Scorsese son las de un provocador? Usted dijo que él no estaba haciendo nada que no haya hecho David Wark Griffith a principios del siglo pasado.**

“Es la verdad. El videasta norteamericano Bill Viola vale lo que diez Martin Scorsese”.

## **¿Sueña con el Óscar?**

“No, no me interesan los premios; pero si me van a dar uno, que sea la *Palm d’Or* de Cannes. Aunque pensándolo bien, los festivales europeos tienen un origen fascista. Basta con recordar que Joseph Goebbels creó el Festival de Berlín y Benito Mussolini, el de Venecia”.

## **Louis Lumière fue el presidente del Primer Festival de Cannes. Esto me lleva a una pregunta: ¿Por qué decidió aparecer en el documental Lumière & Cía?**

“Bueno, yo no me considero un director que le deba algo a los hermanos Lumière. Si debo decidirme por alguien, debe ser por Georges Méliès. Los primeros ven el cine desde una óptica documental; el segundo como un acto de magia. Aparecí en el documental porque me pareció importante colaborar en un homenaje colectivo a los fundadores del cine”.

**¿Por qué es importante visitar o reinterpretar a Rembrandt en estas épocas? ¿Quizá porque estamos en una era que exalta el barroquismo?**

“Si Rembrandt viviera, sería un gran director de cine. Él fue uno de los artistas más exitosos de la historia, tanto en términos artísticos como económicos. Además, vivió en una república como Holanda, cuyo sistema político democrático era una alternativa a todo el imperialismo existente en Europa”.

**Usted que es el postulador de las cuatro tiranías, ¿no es también un tirano en un set de filmación?**

“Bueno, una película no debe nunca ser democrática. Hay muchos intereses económicos de por medio, que la mano dura es la única forma de salir *avanti*”.

**¿No ha inventado otra tiranía, o con cuatro es suficiente?**

“Bueno, creo que es saludable la tiranía del director” (sonriendo).

**¿Le ha tentado dirigir en Hollywood?**

“Hollywood no me interesa. Esa palabra, a mi oído, no es más que un suburbio de Los Ángeles. Todavía creo que se puede hacer un filme con un presupuesto escaso”.

**¿Un ejemplo puede ser un filme como *Ronda de noche* que costó 5 millones de euros?**

“Sí, aunque sigo pensando que no es tan fácil conseguir presupuestos para hacer cine, con ciertas excepciones como la que recibí de Rusia. Me dijeron que ponían a mi disposición el Museo Ermitage para hacer un filme. Aunque dije que no, me sigue esperando un rubro en un banco moscovita”.

**¿No se hizo ya un filme allí: *El arca rusa*?**

“Sí, filme menor del que nadie recuerda detalles de la historia. Todo el mundo recuerda esa película por ser una sola toma de hora y media”.

**¿Y *La joven del arete de perla* le merece una mejor opinión?**

“No, lo considero un filme aburrido. Es una distorsión terrible de la biografía del pintor Johannes Vermeer del cual me considero una autoridad”.

**¿No es usted demasiado nihilista?**

“No, creo ser un anarquista. Es más preciso”.

**¿Escritores que admira?**

“Borges, John Donne, Marcel Proust, Thornton Wilder, Italo Calvino y Shakespeare, obviamente”.

**¿Cineastas?**

“Truffaut, Godard, Eisenstein”.

**¿Chaplin?**

“No, prefiero a Keaton para marcar la diferencia con Chaplin”.

**Usted ha pregonado que todo que lo que se ha hecho en cine durante los últimos 115 años es nada más que ilustraciones...**

(Interrumpiendo). “*Harry Potter* y *El señor de los anillos* son una muestra de ello”.

**¿Por qué entonces se decidió a filmar *El libro de cabecera* de la escritora Sei Shonagon o su versión tan personal de *La tempestad* de Shakespeare, que usted tituló *Los libros de Próspero*?**

“Bueno, esos libros fueron solamente un pretexto. Parto con ciertos presupuestos literarios, pero el resto, como usted mismo lo dice, es algo personal”.

### **¿El libro de cabecera es un antecedente de lo multimedia en su cine, que luego toma vuelo en *Las maletas de Tulse Luper*?**

“Si, *Las maletas...* es un proyecto que lanzamos en forma de DVD, libro y un *website*. Es simplemente un deseo de aceptar la realidad y actualizar el lenguaje del cine con lo que la tecnología ofrece”.

### **¿Es la superación de las tiranías contra las que tanto se ha rebelado?**

“Claro, y eso me lleva a hacerme preguntas como: ¿Por qué hacemos películas encerradas en un rectángulo? ¿Por qué una sola acción, cuando podemos ver siete, ocho... hasta cien pantallas al mismo tiempo?”

### **¿Es su trabajo de VJ (*video jockey*) un aprovechamiento de esa multiplicidad de pantallas?**

“Si, lo que yo quiero hacer cuando atiborro un lugar de pantallas, es que tenga una experiencia más allá de lo cinematográfico; quiero apelar a todos los sentidos. Deseo, además, que tengan una experiencia física (bailar, moverse de un lado a otro), algo que jamás va a lograr la inercia y la pasividad del cine”.

### **¿Qué piensa de las películas de *Dogma*?**

“No plantean nada que no hayan dicho las películas inglesas de los cincuenta y sesenta. Lars von Triers, uno de los directores de este movimiento, me pidió que haga una película *Dogma*, pero me negué. Por cierto, es un tipo muy extraño. Tiene fobia de volar y casi nunca viaja. Cuando lo hace, tienen que sedarlo y vendarle los ojos. Alguna vez pidió que lo metan en la cajuela de un auto para poder movilizarse de una ciudad a otra”.

### **¿Si su cine es de élite, cómo explica que esté en un festival que implica tener una relación directa con la audiencia?**

“Un festival es la oportunidad de tener contacto con tu público. Eso es relevante porque uno como director termina de filmar, y la película es del productor y del distribuidor”.

### **¿Qué filmes prepara para un plazo mediano?**

“Estoy terminando una serie de cortometrajes sobre obras maestras de la historia del arte. El asunto es muy sencillo: cojo un cuadro y empiezo a descomponerlo, lo voy deconstruyendo, defragmentando. Obviamente, es una experiencia también sonora, porque contrato a un músico para que haga la banda sonora. Lo interesante es que hago estos cortometrajes para luego proyectarlos sobre la obra original. Ya lo hice con *Las meninas* de Diego Velásquez en el Museo del Prado y con *La última cena* de Leonardo da Vinci en la Iglesia de Santa María del Fiore. Parece ser que tengo algún admirador en El Vaticano, porque me han dado permiso para jugar con *El juicio final* de Michel Angelo. No está nada mal para un ateo, ¿no?”

**Usted dijo que todo arte tiene su pionero, su seguidor y un parricida. Nombró a Griffith como el fundador de la narrativa cinematográfica, a Eisenshtein como el teórico de la sintaxis cinemática y a Godard, que terminó matando a los dos anteriores. ¿Quién lo va a matar a usted?**

“Bueno, usted es el que debería responder a esa pregunta, ya que ha estado observándome durante las últimas horas. O quizás el público”.

Bogotá, octubre de 2008



Peter Greenaway - Cineasta y Pintor. Foto de Marcelo Báez Meza  
Bogotá, 2008

## **Interview with Peter Greenaway<sup>1</sup>, the Filmmaker and Multimedia-Artist**

Original version, Marcelo Baez Meza\*\*  
Storyteller, poet and film critic, Guayaquil, Ecuador

Review and adjustment, Ana Chaves\*\*\*  
Full Time Lecturer, School of Humanities and Social Sciences,  
Department of Languages, Universidad Mariana, Pasto, Colombia  
(Docente Tiempo Completo, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales,  
Departamento de Idiomas, Universidad Mariana, Pasto, Colombia)

Received: August 26  
Approved: September 30

<sup>1</sup> Cinema director with formation in plastic arts, specifically in painting, reason for which the sensibility and aesthetics of his works; let's remember for example, "Nightwatching" (2007) based on the brilliant picture of the Dutch painter Rembrandt (17th century). He is an inheritor of the cinema and the European classic art and of forefront, thanks to which he receives his first influences, since it is possible to state in "Train" (1966), abstract film with concrete music. He has penetrated in: short films like "Death of Sentiment" (1962); in experimental movies, being probably "The Falls" (1980), the most ambitious, where he gives life to an amazing encyclopedic being; in serious and structured offers as "Vertical Features Remake" (1978), dedicated to the arithmetic; in works that reach major recognition as "Drowning by Numbers" (1988). In his last productions like the documentary Rembrandt's J'Accuse (2008) he includes advances and technological innovations that they lead to the interaction between the cinema and the public. Of this form, the creative Englishman approaches the reality of his dream: to reinvent the seventh art.

\* Article: Interview. Original version is from the interviewer.

\*\* Master in Public Communication of Science and Technology of the Polytechnic School of the Coast. Winner of five national awards for literature (in Ecuador) and the Jorge Salazar short story contest 2010 organized by the Peruvian publisher Pilpinta. Author of four books of poetry (the most featured is Puerto faceless), three novels (Sand Taster is one of the most famous), two books of short stories and two books of chronicles of movies. Anthologies in which is included: Bilingual Poetry (Spanish / Portuguese) Entresiglos / Entreséculos (Bianchi Editors Edições Pilar, Montevideo, 1999), Dizzying Stories. Minimum Tales Anthology (Alfaguara, Mexico, 2000), compiler: Lauro Zavala; Little Resistances 3: Anthology of New South American tale (Editorial Pages Foam, Madrid, 2004). Editor: John Casamayor, etc. Email: miamibaez@gmail.com

\*\*\* Master of Ethnoliterature, Universidad de Nariño; Degree in languages, Universidad de Nariño; Editorial UNIMAR Publications Proofreader and Publications Assistant, University Mariana. Email: annychaves18@yahoo.com (Magíster en Ethnoliteratura, Universidad de Nariño; Licenciada en Idiomas, Universidad de Nariño; Correctora de estilo y Auxiliar de publicaciones de la Editorial Publicaciones UNIMAR, Universidad Mariana. Correo electrónico: annychaves18@yahoo.com)

## Abstract

Provocative and inconsiderate, the British artist and cinema director Peter Greenaway speaks plainly with the author of this interview about his thinking related to the Cinema, Literature and Painting. His works in general are full of pictorial references; they are based on the Dutch painter Johannes Vermeer. In the same way he has been influenced by Wilson, Constable, Gainsborough, Turner and Palmer. He attributes his academic training to the world of the Fine Arts. Without regard he says that all filmmakers are ignorant, that the film should no longer be a slave of the literature, but the reality is different and it must be accepted and it is necessary to update the language of the cinema using the new technology. Regarding his paintings, he defines himself as a selfish person, since he tries not to sell any. His movies are based on his paintings, and these last ones with his world view.

### Key words

Art, cinema, Greenaway, interview, painting.

---

**P**eter Greenaway (Wales, 1942). Painter, editing director, novelist, poet, script writer of operas, producer, cameraman, director of his own films, essay writer, narrator, illustrator of his own books and VJ (video jockey). In his passport his profession is something he is proud about: "TV technician". He considers himself a hybrid artist, like a compulsive creator of images. He owes his academic formation to the world of Fine Arts, to which he was drawn from early age.

It was *The seventh seal* (1957) of the Swedish director Ingmar Bergman, which motivated him to come into the cinema, a means and a form of artistic expression. After all, according to his unshakeable beliefs, "it is about a dead art. The cinema expired in September 31 1983 when the remote control entered into homes. Thanks to it, the TV became interactive, something that the cinema will never be able to be. What we are seeing, is how the tail of the dead dinosaur continues moving on Wednesday, after having been murdered on the weekend".

I interviewed him in the first days of October 2008 in the framework of the XXV Festival of Cinema of Bogota in 1995, where he was the director invited to close the festival with *Nightwatching* (Night of round), a film based on a famous picture of Rembrandt.

Next to Greenaway, I saw *Fernando Botero's* permanent exhibition in the National Museum opposite to the *Luis Ángel Arango* Library. He expressed: "I believe that he is repeated too much. Once you have seen a Botero, you have seen everything – referring to the artist of *Medellín* -; however, as a

painter and a film director I am always trying to move away from what I have done in the past”.

The author of *The Belly of an Architect* studies each wall, each room. He is a man who is always analyzing the space: “Architects and dancers love my films because of the form that I interpret in the aspect of space. But those who like it more, are the painters, I annotate”.

### **His pictorial vision of the world**

Greenaway began as a painter in the Sixties. He was enlisted in the Walthamstow School of Art and began to experiment with the brushes. He references artists like Kitaj, Paolozzi and Peter Blake. He assures that he is very selfish about his own production, since he tries not to sell any of his paintings. “It is very difficult to me coming off them; I prefer to accumulate them only for me”. He says it while he requests a *capuccino*.

His cinematographic race began really late. *Windows* (1975) is the beginning of a scintillating race, whereas *The Draughtsman’s Contract* dates from 1982. There is a constant trans-encryption between the painting conception and the creation of cinematographic texts. His pictures are a bridge that takes us towards his movies, and the pictorial composition of the cinematographic screen is an integral part of his world view. “Paintings, collages, sketches and photographs that constitute my aesthetic worry are not any more than a small portion of a speculative investigation, which is developed within an ampler context when I write film, operas and novels”.

Greenaway’s cinematographic works are saturated with pictorial references. He has indicated in an endless number of occasions that the Dutch painter Johannes Vermeer is his constant inspiration in his way of studying light and in his ability to catch the extreme intensity of a fleeting moment. The work of the painter and photographer Eadweard Muybridge is also significant, in that it investigates the movement, achieving the early cinematic use of the frozen photogram.

“My fascination for the landscape began when I was fourteen or fifteen years old. Landscape is synonymous with painting for me. The classical English painters of landscapes (Wilson, Constable, Gainsborough, Turner, Palmer) were my main interest. Many of my beginning works are a pale imitation of them”.

His obsession for painting is such, that it grants to Robert Rauschenberg his taste for the wistfulness that underlies all perspective. This painter taught him a series of strategies to determine his total attention to the surface of the painting that is the same thing that a film maker does exactly in a horizontal field of vision.

### **An iconoclastic artist**

His declarations are usually true dynamite. “All producers are ignorant”, he said in a press conference in Bogota. The impressive thing was that he spat it in front of the co producer of *Night of round*, who had to swallow those declarations with a smile. In order to insinuate that his darts did not only aim at his colleagues, he asked the present ones who had studied Art History. As nobody raised a hand, he struck the table and shouted: “All of you are illiterate. You do not know how to read images”. He asked in addition to the young people present, which was the last novel or film they enjoyed. After listening to unsatisfactory titles, he said: “Everything a person must read in Literature or see in cinema, they have done before being twenty one years old. After that, it is the same as trying to teach new tricks to an old horse”.

The four tyrannies is another one of his most famous declarations: the one of the text (the cinema does not have to continue being a slave of Literature); the tyranny of the actor (the cinema is a vehicle for the virtuoso interpreters and their mimetic activities); the third tyranny is the one of the setting; and finally, the tyranny of the camera.

“This quartet of tyrannies could remain back with the new technologies that will allow us to go where painting has been in the last two thousand years. Now we can recreate the world again, not by means of the mediation of the camera, but first hand. It is really very encouraging; the cinema would have to go towards it”.

He says it while he savors his *capuccino*, which is just delicious for him.

He came to Bogota as a special guest of the XXV International Cinema Festival, an event in which he presented *Nightwatching*, a film about Rembrandt and his famous picture *Night of round*. He received many compliments but one in particular powerfully drew his attention: an adolescent called him “The Architect of The Matrix”, in reference to the popular movie with Keanu Reeves.

It was the first time that he visited Colombia and he asked why his films have penetrated to this part of the world. When I answer that it is because he is a cult film director, he does not delay in answering: "It must be an accident of some distributor or an error of piracy".

"Most of the films are stories to put adults to sleep", he says while he prepares his pipe. Darkness for him is associated with dreams and nothing done in 113 years of cinema, compares with 8,000 years of painting. "All means must be developed. Otherwise, we would continue watching cave paintings. The new electronic means mean the extension of the potential expansion of what we called cinema". He cloys himself with his words and gives himself time to be apocalyptic: "If humanity perishes, the last image that we will see will not be a digital image; it will be something similar to the bison of Altamira".

To Greenaway, the present generation that "has been born with the laptop in the cradle" (the laptop generation) wants major participation; it is against of Hollywood's elitism and wants to replace it by a cinema based on the image, instead of the text. "We continue illustrating novels of (the English Victorian novelist) Jane Austen, which is a loss of time", pronounces the provocative film maker. "What is made at present it's not literary work adaptations. *Harry Potter* and *The Lord of the Rings* are not more than book shows (book-spectacles)". For this reason during the *Bogocine* he was not present at the introduction of any of the films in competition, and when he was called to present his, during the closing, he decided to rise and go away to the hotel after it had fifteen minutes begun. "The last one for which I remember to have paid a ticket is *Blue Velvet* of David Lynch".

In order to end the cerebral death of the seventh art, the British director advises to look for alternative forms of expression. Due to this, he is a video-jockey and he has future plans to make short films that will be transmitted by mobile telephones. "It is necessary to use the doors and windows that are open by the digital revolution".

The interviewer decides to break the teacher's monologue by igniting the tape recorder. It is only a question of opening fire while the teacher smokes his pipe.

**Do you think you are a painter, a poet, or a film maker?**

"I don't know. I am still trying to find out".

**Let's say that you are a writer who paints with the light within the rectangular linen cloth of a cinematographic screen.**

“The idea does not bother to me”.

**Why do you always profess the supremacy of painting over cinematography, aside from the obvious chronological difference between them?**

“Painting has always been on the front line in relating to the creation of images, and in relation to this, the cinema is very conservative; it does not experiment, it is not radical, it does not investigate sufficiently. If somebody wants to experiment with the cinematographic language, he must watch over the shoulder and gather what Literature and the Painting have obtained. I do not believe that we have seen true cinema, but I also believe that cinema is dying, since it does not satisfy the imagination. The people with great imagination have gone away to other arts”.

**Don't you sometimes become bored with yourself by repeating the same thing with every journalist: the death of the cinema, the four tyrannies and the superiority of painting”?**

“The truth is that journalists are parasites. It is necessary to give them what they want. What I do not know is why they always take me so seriously. I am a *provocateur*”.

**Phrases against Scorsese are the most from a provocative? You said that he was not doing anything that David Wark Griffith has not made at the beginning of the past century.**

“It is the truth. The North American video artist Bill Viola does ten times what Martin Scorsese does”.

**Do you dream of an Oscar?**

“No, I am not interested in the prizes; but if they are going to give me one, it has to be the *Palm d'Or* of Cannes. European festivals have a fascist origin though. It is enough to remember that Joseph Goebbels created the Festival of Berlin and Benito Mussolini, the one in Venice”.

**Louis Lumière was the president of the First Festival of Cannes. That prompts me to a question: Why did you decide to appear in the documentary Lumière & Company?**

“Well, I do not consider myself a director who owes anything to Lumière brothers. If I have to choose somebody, it must be Georges Méliès. The first ones see the cinema from a documentary point of view; the second one, like a magic act. I appeared in the documentary because it seemed important for me to collaborate in a collective tribute to the founders of the cinema”.

**Why is it important to visit or to reinterpret Rembrandt at these times? Maybe because we are in an era raised by the baroque style?**

“If Rembrandt lived, he would be a great director of cinema. He was one of the most successful artists in history, as much in artistic terms as economic. In addition, he lived in a republic like Holland, whose democratic political system was an alternative to all the existing imperialism in Europe”.

**You who are the postulator of the four tyrannies, are you not a tyrant in a set of film also?**

“Well, a film must never be democratic. There are many economic interests in the middle, that the hard hand is the unique form to leave *avanti*”.

**Have you not invented another tyranny, or is four sufficient?**

“Well, I believe that the tyranny of the director is healthful” (smiling).

**Have you been approached to direct in Hollywood?**

“I am not interested in Hollywood. That word, to my ear, is not more than a suburb of Los Angeles. I still believe that it is possible to make films with a small budget”.

**An example can be a film like *Night of Round* because it cost 5 million Euros?**

“Yes, although I keep thinking that it is not so easy to get budgets to make cinema, with certain exceptions like the one that I received

from Russia. They said to me that they put at my disposal the Hermitage Museum to do films. Although I said no, an amount continues waiting for me in a muscovite bank”.

**Was not made a film already there *Russian Ark*?**

“Yes, a minor film that nobody remembers any details of its history. Everybody remembers that film for being a single wrap of hour and a half”.

**And does “The girl with a pearl earring” deserve a better opinion from you?**

“No, I consider it a boring film. It is a terrible distortion of the biography of the painter Johannes Vermeer about whom I consider myself an authority”.

**Are you not a nihilist?**

“No, I think I am an anarchist. It is more accurate”.

**What writers do you admire?**

“Borges, John Donate, Marcel Proust, Thornton Wilder, Italo Calvino and obviously Shakespeare”.

**Film makers?**

“Truffaut, Godard, Eisenstein”.

**Chaplin?**

“No, I prefer Keaton, to mark the difference with Chaplin”.

**You have said that everything that has been done in cinema during the last 115 years is nothing others than illustration...**

(Interrupting). “*Harry Potter* and *The Lord of the Rings* are an example of it”.

**Why then did you decide to film *The Pillow Book* by the writer Sei Shonagon or your personal version of *The Tempest* by Shakespeare that you titled *Prospero’s Book*?**

“Well, they were only a pretext. I begin with certain literary budgets, but the rest, as you say, is something personal”.

**Is *The Pillow Book* an antecedent of the multimedia in your cinema that soon takes flight in *The Tulse Luper Suitcases*?**

“Yes, it is a project that we sent in the form of a DVD, book and website. It is simply a desire to accept the reality and to update the language of the cinema with what technology offers”.

**Is it the overcoming of the tyrannies against which you have been rebelling so much?**

“Clearly, and that takes me to make questions like: Why do we make films locked up in a rectangle? Why a single action, when we can see seven, eight... until a hundred screens at the same time?”

**Is your job of VJ (video jockey) an advantage in the multiplicity of screens?**

“Yes, what I want to do when I stuff a place with screens, it is that it has an experience beyond the cinematic thing; I want to appeal to all the senses. I desire, in addition, there exists a physical experience (to dance, to move from one side to another), something that the inertia and the passivity of the cinema is never going to obtain”.

**What do you think of the film *Dogma*?**

“They do not raise anything that the English movies of the sixties and fifties have not said. *Lars von Triers*, one of the directors of this movement, asked to me to make a *Dogma* film, but I refused. By the way, he is a very strange type. He has a phobia of flying and he almost never travels. When he does, they must soothe him and bandage his eyes. Sometimes he asked them to put him in a trunk of a car to be able to mobilize him from one city to another”.

**If your cinema is elite, how do you explain that you are in a festival that implies a direct relation with the audience?**

“A festival is the opportunity to have contact with your public. That is excellent because as director that finishes filming, and the film becomes the producer and the distributor”.

## **What films are you preparing for the mediate future?**

“I am finishing a series of short films about masterpieces of Art History. The topic is very simple: I take a picture and I begin to distort it, I make a deconstruction of it, defragment it. Obviously, it is also a sonorous experience, because I contract a musician for making the sound track. The interesting thing is that I make these short films in order to project them on the original work. I already did it with *Las Meninas* of Diego Velasquez in the Museum of the Prado and with *La Última Cena* of Leonardo Da Vinci in the Church of Santa Maria del Fiore. Apparently I have some admirer in the Vatican, because they have given me permission to play with *Judgment Day* of Michel Angelo. It is not bad for an atheist, isn't it?”

**You said that all art has its pioneers, its followers and a parricide. You named Griffith as the founder of the cinematographic narrative, Eisenstein as the theoretician of the cinematic syntax and Godard, killing off the previous two. Who is going to kill you?**

“Well, you should answer that question, since you have been observing me during the last hours... maybe the public”.

**Bogotá, October 2008.**



Ana Chávez López. Foto de archivo: Diseño e impresión Unimar. Pasto, 2011

## **Interview avec Peter Greenaway<sup>1</sup>, le Réalisateur de Film et Multimedia-Artist\***

*Version originale, Marcelo Baez Meza\*\*  
Critique de conteur, poète et du cinéma, Guayaquil, en Équateur*

*Version française, Ana Chávez López\*\*\*  
Enseignant à temps plein, École de Sciences Humaines,  
Département de Langues, Universidad Mariana, Pasto, Colombie*

Reçu le: 26 août  
Approuvé: Septembre 30

<sup>1</sup> Le directeur de cinéma avec formation dans des arts plastiques, spécifiquement dans la peinture, qui se trouve reflétée dans la sensibilité et l'esthétique de ses œuvres; éveillons-nous par exemple, *Nightwatching* (2007), basée sur La ronde de nuit, cadre du géniale peintre hollandais Rembrandt (le XVIIe siècle). Il est un héritier du cinéma et de l'art européen classique et de l'avant-garde, grâce à qui il reçoit ses premières influences, comme on peut constater dans *Train* (1966), un film abstrait avec une musique concrète. Il a fait irruption dans: court - métrages comme *Death of Sentiment* (1962); dans des films expérimentaux, en étant peut-être le plus ambitieux *The Falls* (1980), où il donne une vie à un être étonnant encyclopédique; dans des propositions sérieuses et structurées comme *Vertical Features Remake* (1978), dédié à l'arithmétique; dans les œuvres qui atteignent une plus grande reconnaissance comme *Drowning by Numbers* (1988). Dans ses dernières productions comme le documentaire *Rembrandt's J'Accuse* (2008) il inclut des progressions et les innovations technologiques qui conduisent à l'interaction entre le cinéma et le public. Ainsi, le créateur Anglais s'approche à la réalité de son sommeil: réinventer le septième art.

\* Article: Entrevue. Original version en anglais et l'espagnol est du interviewer.

\*\* Master en Communication Publique des Sciences et Technologies de l'École Polytechnique de la côte. Gagnant de cinq prix nationaux de littérature (en Équateur) et le concours de nouvelles Jorge Salazar 2010 organisé par l'éditeur péruvienne Pilpinta. Auteur de quatre livres de poésie (et plus particulièrement à Porto sans visage), trois romans (dont la plus remarquable est *Sable Taster*), deux livres d'histoires courtes et deux livres de chroniques de film. Anthologies dans lequel est inclus: Poésie bilingue (espagnol / portugais) *Entresiglos / Entreséculos* (Bianchi éditeurs, Pilar Edições, Montevideo, 1999), *Histoires de vertige*. Anthologie de *Minimum Stoires* (Alfaguara, Mexique, 2000), le compilateur: Lauro Zavala; *Petites Résistances 3: L'Anthologie du Nouveau Conte South américaine* (Editorial Pages de mousse, Madrid, 2004). Éditeur: John Casamayor, etc. Courriel: miamibaez@gmail.com

\*\*\* Maître de Ethnolittérature, Université de Nariño; Diplôme en langues, Université de Nariño, Correcteur d'épreuves et publications Assistante de rédaction des publications UNIMAR, Université Marianne. Courriel: annychaves18@yahoo.com

## Résumé

Provocant et inconsidéré, artiste et réalisateur britannique Peter Greenaway est nu devant l'auteur de cette interview, de parler sans la confiance en soi au sujet de leur pensée à l'égard de cinéma, la littérature et la peinture. Saturé de références picturales, ses œuvres en général, et comme lui-même reconnu, doivent leur source d'inspiration pour le peintre néerlandais Johannes Vermeer. De même, il a été influencé par Wilson, Constable, Gainsborough, Turner et Palmer. Il attribue sa formation universitaire au monde des Beaux-Arts. Pas de considérations déclare que tous les producteurs du film sont ignorants, ce film ne devrait plus être esclave de la littérature, mais nous devons accepter la réalité et de mettre à jour le langage du cinéma avec ce que la technologie offre. En ce qui concerne ses peintures, est défini comme un égoïste, car il ne vendre aucune. Ses peintures sont un pont qui se connecte à ses films, et ceux-ci, avec sa vision du monde.

### Mots-clés

Art, film, Greenaway, interview, peinture.

---

**P**eter Greenaway (Pays de Galles, 1942). Peintre, éditant le directeur, le romancier, le poète, le scénariste d'opéras, le producteur, le *cameraman* et le directeur de ses propres films, auteur d'essai, narrateur, illustrateur de ses propres livres, VJ (jockey visuel). Dans son passeport, sa profession est quelque chose environ qu'il est fier: "Technicien de TV". Il se considère un artiste hybride, comme un créateur compulsif d'images. Il doit sa formation scolaire au monde des Beaux-arts, auxquels il s'est approché de l'âge jeune.

C'était *Le septième sceau* (1957) du directeur suédois Ingmar Bergman, qui l'a motivé pour hériter le cinéma, moyen et forme d'expression artistique dans laquelle il méfie. Après tout, selon sa croyance inébranlable, "il est au sujet d'un art mort. Le cinéma a expiré le 31 septembre 1983 quand la télécommande à entré aux maisons. Grâce à ceci, la TV est devenue interactive, quelque chose que le cinéma ne pourra être jamais. Ce que nous voyons, est comment la queue du dinosaure mort, continue de passer mercredi, ensuite ayant été assassiné le week-end".

Je l'ai interviewé en les premiers jours d'octobre 2008 dans le cadre du XXV Festival du Cinéma de Bogota en 1995, où il était le directeur invité à clôturer le festival avec *Nightwatching*, filme basé sur une célèbre peinture de Rembrandt.

À côté de Greenaway, j'ai vu l'exposition permanente de Fernando Botero dans le Musée National qui est vis-à-vis la bibliothèque *Luis Ángel Aran-*

go. Au sujet de l'artiste de Medellín il a exprimé : "Je crois qu'il est trop répété. Une fois que vous avez vu un Botero, vous avez vu tout. Cependant moi, comme un peintre et un réalisateur, j'essaye toujours de m'éloigner de ce que j'ai fait dans le passé".

L'auteur du *The Belly of an Architect* étudie chaque mur, chaque pièce. Il est un homme qui analyse toujours l'espace : "Les architectes et les danseurs aiment mes films pour la forme dans laquelle j'interprète l'aspect de l'espace. Mais ce sont les peintres qui l'aiment plus - j'annote".

### **Sa vision représentative du monde**

Greenaway a commencé comme un peintre dans les années '60. Il a été enrôlé dans l'école de l'Art de *Walthamstow* et a commencé à expérimenter avec les brosses. Entre ses références il y a d'artistes comme Kitaj, Paozzzi et Peter Blake. Sur sa propre production, Il assure qu'il est très égoïste, puisqu'il essaye de ne vendre aucune de ses peintures. "Il m'est très difficile décoller d'elles; je préfère les accumuler seulement pour moi". Il le dit tandis qu'il demande un *capuccino*.

Sa course cinématographique a commencé vraiment tard. *Windows* (1975) est le commencement d'une course brillant, tandis que *Le Contrat de Draughtsman* date de 1982. Il y a une constante trans-codification entre la conception de peinture et la création des textes cinématographiques. Ses images sont un pont qui nous prend vers ses films, et la composition imagée de l'écran cinématographique est une partie intégrale de sa vision mondiale. "Peintures, collages, croquis et photographies qui constituent mon souci esthétique ne sont pas plus qu'une petite partie de recherche spéculative, qui est développée dans un contexte plus suffisant quand j'écris le film, les opéras et les romans".

Des travaux cinématographiques de Greenaway's sont saturés des références imagées. Il a indiqué dans un nombre sans fin d'occasions, que le peintre hollandais Johannes Vermeer a été l'inspiration constante de sa manière d'étudier la lumière et dans sa capacité d'attraper l'intensité extrême d'un moment passager. Le travail du peintre et du photographe Eadweard Muybridge est également significatif, puisque il a étudié le mouvement, en réalisant l'utilisation cinématographique à court terme du photogramme congelé.

"Ma fascination pour le paysage a commencé quand j'étais quatorze ou quinze années. Le paysage pour moi, est synonyme de la pein-

ture. Les peintres anglais classiques des paysages (Wilson, Constable, Gainsborough, Turner, Palmer) étaient mon intérêt maximum. Plusieurs de mes travaux de débutant sont une pâle imitation de eux”.

Son hantise pour la peinture est telle, qu’il accorde à Robert Rauschenberg son goût pour la magie qui est à la base dans toute la perspective. Ce peintre lui a enseigné une série de stratégies pour déterminer une attention totale à la surface de la peinture qui est la même chose qu’un cinéaste fait exactement dans un champ de vision horizontal.

### Un artiste iconoclaste

Ses déclarations sont habituellement vraie dynamite. “Tous les producteurs sont ignorants”, il a dit dans une conférence de presse à Bogota. La chose impressionnante était qu’il l’a crachée devant le coproducteur de la *Nuit de Rond*, qui a dû avaler ces déclarations avec un sourire. Afin d’insinuer que ses dards ont non seulement visé ses collègues, il a demandé aux présents, qui avaient étudié l’Histoire de l’Art. Car personne n’a soulevé la main, il a frappé la table et a crié : “Tous vous sont illettrés. Vous ne savez pas lire des images”. Il a demandé en plus aux jeunes présents, quel était le dernier roman ou le film consommé. Après avoir écouté des titres insuffisants, il a dit : “Tout ce qu’une personne doit lire dedans la littérature ou voir dans le cinéma, elle l’a fait avant d’être vingt une années. Après cela, c’est la même chose que d’essayer à enseigner à un vieux cheval à apprendre de nouveaux tours”.

Une de ses déclarations plus célèbres est les quatre tyrannies: celui du texte (le cinéma ne doit pas continuer à être un esclave de la littérature); la tyrannie de l’acteur (le cinéma est un véhicule pour les interprètes vertueux et leurs activités mimétiques); la troisième tyrannie est celle de l’arrangement; et en conclusion, la tyrannie de l’appareil-photo.

“Ce quartet des tyrannies pourrait rester en arrière avec les nouvelles technologies qui nous permettront d’aller là, où la peinture a eu lieu en deux mille dernières années. Maintenant nous pouvons recréer le monde une autre fois, pas au moyen de la médiation de l’appareil-photo, mais de première main. Il est vraiment encourageante; le cinéma devrait aller vers elle”.

Il dit cela tandis qu’il savoure son *capuccino*, le quel il trouve délicieux.

Il est venu à Bogota comme l'invité spécial du XXV Festival International de Cinéma, événement dans lequel il a présenté *Nightwatching*, un film sur le peintre Rembrandt et son célèbre peinture *Night of round*. Il a reçu beaucoup de compliments, mais un en particulier venu d'un adolescent, a attiré puissamment son attention, car il a lui appelé "L'Architecte de Matrix", dans la référence au film populaire avec *Keanu Reeves*.

C'était la première fois qu'il a visité la Colombie et il a demandé pourquoi ses films ont pénétré dans la présente partie du monde. Quand je lui réponds que c'est dû à qui il est un cinéaste de culte, il ne demeure pas à répondre: "Ce doit être un accident d'un certain distributeur ou d'une erreur de la piraterie".

"La plupart des films sont des histoires à dormir les adultes", il dit tandis qu'il prépare sa pipe. L'obscurité pour lui est associée au rêve, et rien fait en 113 ans de cinéma, est comparé à 8.000 ans de la peinture. "Tous les moyens doivent être élaborés. Autrement, nous continuerions d'observer des peintures de caverne. Les nouveaux moyens électroniques signifient la prolongation de l'expansion potentielle de ce que nous avons appelé cinéma". Il se rassasie avec ses mots et se donne l'heure d'être apocalyptique: "Si l'humanité périt, la dernière image que nous verrons ne sera pas une image numérique; elle sera quelque chose semblable au bison d'Altamira".

À Greenaway, la génération actuelle qui "a été née avec l'ordinateur portable dans le berceau" (la génération d'ordinateur portable) veut plus de la participation; elle est contre l'élitisme de Hollywood et veut le remplacer par un cinéma basé sur l'image, au lieu du texte. "Nous continuons d'illustrer les romans (la romancière victorienne anglaise) de Jane Austen, que c'est une perte de temps", prononce provocateur, le cinéaste. "Ce qui c'est fait actuellement ne sont pas des adaptations d'ouvrage littéraire. *Harry Potter* et *The Lord of the Rings* (Le Seigneur des Anneaux) ne sont plus que livres-spectacle". Pour cette raison pendant le *Bogocine* il n'était pas présent à l'introduction des films de la concurrence, et quand il s'est appelé pour présenter le sien, pendant la fermeture, il a décidé de se lever et partir à l'hôtel à quinze minutes de commencé. "Le dernier pour lequel je me rappelle d'avoir payé un billet est *Velours Bleu* de David Lynch".

Afin de finir la mort cérébrale du septième art, le directeur britannique conseille de rechercher les formes alternatives d'expression. En raison de ceci, il est un vidéo-jockey et il a à l'avenir, prévoit de faire les courts-métrages qui seront transmis par mobiles. "Il est nécessaire d'employer les portes et les fenêtres qui sont ouvertes par la révolution numérique".

L'interviewer décide de casser le monologue du professeur en allumant le magnétophone. C'est seulement une question d'ouverture du feu tandis que le professeur fume sa pipe.

**Vous croyez que vous êtes un peintre, un poète, un cinéaste?**

“Je ne sais pas. J'essaye toujours de le découvrir”.

**Disons que vous êtes un auteur qui peint avec la lumière dans le tissu de toile rectangulaire d'un écran cinématographique.**

“L'idée ne tracasse pas à mo”.

**Pourquoi toujours avez-vous annoncé la suprématie de la peinture au-dessus de la cinématographie, hormis la différence chronologique évidente entre eux ?**

“La peinture a toujours été alignée en premier concernant la création des images, et en ce qui concerne ceci, le cinéma est très conservateur; il n'expérimente pas, il n'est pas radical, il n'étudie pas suffisamment. Si quelqu'un veut expérimenter avec la langue cinématographique, il doit observer au-dessus de l'épaule et recueillir ce que la littérature et la peinture ont obtenu. Je ne crois pas que nous avons vu un certain cinéma, mais je crois également que le cinéma meurt, puisqu'il ne satisfait pas dans le minimum à l'imagination. Les personnes avec la grande imagination sont parties à d'autres art”.

**Parfois vous ne devenez pas ennuyeux de vous-même répétant la même chose avant chaque journaliste: la mort du cinéma, des quatre tyrannies et de la supériorité de la peinture »?**

“La vérité est que les journalistes sont des parasites. Il est nécessaire de les donner ce qu'ils veulent. Ce que je ne sais pas est pourquoi ils me prennent toujours si sérieux. Ce qui je suis est un provocateur”.

**Les expressions contre Scorsese sont celles d'un provocateur? Vous avez dit qu'il ne faisait rien que David Wark Griffith n'a pas fait au début du siècle passé.**

“C'est la vérité. L'artiste visuel nord-américain Bill Viola coûte dix ce qui vaut Martin Scorsese”.

**Rêvez-vous avec l'Oscar ?**

“Non, je ne suis pas intéressé par les prix; mais s’ils vont me donner un, ce doit être le Palm d’Or de Cannes. Cependant, si c’est bon pensé, les festivals européens ont une origine fasciste. Il est assez avec se rappeler que *Joseph Goebbels* a créé le Festival de Berlin, et Benito Mussolini, le Festival de Venise”.

**Louis Lumière était le président du Premier Festival de Cannes. Ce me porte à une question: Pourquoi vous avez décidé d’apparaître dans le documentaire de Lumière & Compagnie?**

“Bien, je ne me considère pas un directeur qui doit quelque chose aux frères Lumière. Si je dois choisir par quelqu’un, il doit être par Georges Méliès. Les premiers voient le cinéma d’un système optique documentaire; le second, comme un acte magique. Je suis apparu dans le documentaire parce qu’il a semblé important pour moi de collaborer à un hommage collectif aux fondateurs du cinéma”.

**Pourquoi il est important de visiter ou réinterpréter Rembrandt à ces heures? Peut-être parce que nous sommes dans une ère élevée par le modèle baroque ?**

“Si Rembrandt vivait, il serait un grand directeur de cinéma. Il était un des artistes les plus réussis de l’histoire, autant en termes artistiques qu’économique. En outre, il a vécu dans une république comme la Hollande, dont le système politique démocratique était une alternative à tout l’impérialisme existant en Europe”.

**Vous qui êtes le postulateur des quatre tyrannies, n’êtes pas également un tyran dans un scène du pelliculage?**

“Bien, un film ne doit jamais être démocratique. Il y a tant d’intérêts économiques au milieu, que la main dure est la unique forme de sortir *avant*”.

**Avez-vous inventé une autre tyrannie, ou avec quatre est-il suffisant ?**

“Bien, je crois que la tyrannie du directeur est salubre” (souriant).

**Avez-vous été touché pour diriger à Hollywood ?**

“Je ne suis pas intéressé à Hollywood. Ce mot, à mon oreille, n’est pas plus qu’une banlieue de *Los Angeles*. Je crois toujours qu’il est possible de faire films avec un petit budget”.

### **Un exemple peut être un film comme *Night of Round* parce qu'il a coûté 5 millions d'euros?**

“Oui, bien que je continue à penser qu’il n’est pas aussi facile d’obtenir des budgets pour faire le cinéma, avec certaines exceptions comme celle j’ai reçu de Russie. Ils m’ont dit qu’ils ont mis à ma disposition le musée d’ermitage pour faire des films. Bien que j’aie dit non, une quantité continue de m’attendre à une banque de Moscou”.

### **N’a-t-il pas été fait déjà un film à *L’arche russe*?**

“Oui, film mineur que personne ne se rappelle des détails de l’histoire. Tout le monde se rappelle ce film pour être une scène en-veloppé pendant une heure et demie”.

### **Et *The girl with the pearl earring* mérite une meilleure opinion à vous?**

“Non, je le considère un film ennuyeux. C’est une déformation terrible de la biographie du peintre Johannes Vermeer, au sujet duquel je me considère une autorité”.

### **N’êtes-vous pas trop nihiliste ?**

“Non, je pense que je suis un anarchiste. Il est plus précis”.

### **Quels auteurs admirez-vous?**

“Borges, John Donate, Marcel Proust, Thornton Wilder, Italo Calvino and obviously Shakespeare”.

### **Cinéastes?**

“Truffaut, Godard, Eisenstein”.

### **Chaplin?**

“Non, je préfère Keaton, pour marquer la différence avec Chaplin”.

### **Vous avez annoncé que tout qui est devenu dans le cinéma pendant les 115 dernières années est rien plus d’autre qui illustration...**

(Interruption). *Harry Potter* et *The Lord of the Rings* (Le seigneur des Anneaux) sont un preuve.

**Pourquoi alors avez-vous décidé de filmer *The Pillow Book* de l’auteur Sei Shonagon, ou votre version personnelle de *La Tempête* de Shakespeare cela que avez-vous intitulé *Le livre de Prospero*?**

“Bien, ils étaient seulement un prétexte. Je commence par certains budgets littéraires, mais le repos, comme vous dites, c’est quelque chose personnelle”.

***The Pillow Book* est-il un antécédent des multimédia dans votre cinéma que bientôt prend au vol dans *Les Valises de Tulse Luper* ?**

“Oui, c’est un projet que nous avons envoyé sous forme de DVD, de livre et de site Web. C’est simplement un désir d’accepter la réalité et de mettre à jour la langue du cinéma avec ce que la technologie offre”.

**Est-elle la victoire des tyrannies contre lesquels vous avez été rebellé tellement?**

“Clairement, et ce me prend pour faire des questions comme: Pourquoi faisons-nous des films verrouillés vers le haut dans un rectangle?, Pourquoi une action simple, quand nous pouvons voir sept, huit... jusqu’à cent écrans en même temps?”

**Votre travail de VJ (jockey visuel) est-il un avantage de cette multiplicité des écrans ?**

“Oui, ce que je veux faire quand je bourre un endroit des écrans, c’est qu’il y aie une expérience au delà de la chose cinématographique; je veux faire appel à tous les sens. Je désire, en outre, qu’il existe une expérience physique (pour danser, se déplacer d’un côté à autre), quelque chose que l’inertie et la passivité du cinéma va jamais obtenir”.

**Que pensez-vous au film du Dogme ?**

“Ils ne soulèvent rien que les films anglais des années ‘60 et des années ‘50 n’ont pas indiqué. *Lars von Triers*, un des directeurs de ce mouvement, m’a invité à faire un film de Dogme, mais moi j’ai refusé. D’ailleurs, il est un type très étrange. Il a la phobie à voler et il ne

voyage presque jamais. Quand il le fait, ils doivent le calmer et bander ses yeux. Parfois il leur a demandé pour mettre dans une malle d'une voiture pour pouvoir se mobiliser d'une ville à encore”.

**Si votre cinéma est d'élite, comment expliquez-vous que vous êtes dans un festival qui implique d'avoir une relation directe avec l'assistance?**

“Un festival est l'occasion d'avoir le contact avec votre public. C'est excellent parce que on peut comme le directeur, finit de filmer, et le film est du producteur et du distributeur”.

**Quels films préparez-vous pour une limite médiante ?**

“Je finis une série de courts-métrages au sujet des chefs d'oeuvre de l'Histoire d'Art. La matière est très simple: je prends un cadre et je commence à le tordre, je fais une déconstruction de lui, lui défragmente. Évidemment, c'est également une expérience sonore, parce que je me contracte à un musicien pour faire la voie saine. La chose intéressante est que je fais ces courts-métrages afin de les projeter sur le travail original. Je l'ai déjà faite avec *Las Meninas* de *Diego Velasquez* dans le Musée du Prado et avec *La Última Cena* de *Leonardo Da Vinci* dans l'Église de *Santa Maria del Fiore*. Apparemment j'ai un certain admirateur à Vatican, parce qu'ils m'ont donné une permission de jouer avec le *Jour du jugement dernier* de Michel Angelo. Il n'est pas mauvais pour un athée, n'est-ce pas ?”

**Vous avez dit que tout l'art a son pionnier, son disciple et un parricide. Vous avez appelé Griffith comme le fondateur du récit cinématographique, Eisenstein comme le théoricien de la syntaxe cinématographique et Godard, lequel a fini de massacrer tous les deux précédents. Qui va vous tuer?**

“Bien, vous devriez répondre ce question, puisque vous m'aviez observé pendant les dernières heures ou... peut-être le public”.

**Bogotá, Octobre 2008.**



# TOMA LA MEJOR DECISIÓN . . . INGRESA A LA UNIVERSIDAD MARIANA

## FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

### CIENCIA POLÍTICA

Registro Calificado, Res. 9842 de 7 de Diciembre de 2009  
10 Semestres – Jornada Diurna y Nocturna

### DERECHO

Registro Calificado, Res. 3830 de 25 de Junio de 2008  
10 Semestres – Jornada Diurna y Nocturna

### PSICOLOGÍA

Acreditación de Alta Calidad Res. 2172 del 23 de oct. de 2008  
Registro Calificado, Res. 1531 de 29 de Marzo de 2007  
10 Semestres – Jornada Diurna y Nocturna

### COMUNICACIÓN SOCIAL – PERIODISMO

Registro Calificado, Res. 3616 de 19 de Octubre de 2004  
10 Semestres – Jornada Diurna

### TRABAJO SOCIAL

Registro Calificado, Res. 6597 de 27 de Octubre de 2006  
10 Semestres – Jornada Diurna

### TECNOLOGÍA EN DESARROLLO Y BIENESTAR SOCIAL

Registro Calificado, Res. 4637 de 13 de Agosto de 2007  
7 Semestres – Modalidad a Distancia

## FACULTAD DE INGENIERÍA

### INGENIERÍA DE PROCESOS

Registro Calificado, Res. 9108 de 23 de Noviembre de 2009  
10 Semestres – Jornada Diurna

### INGENIERÍA DE SISTEMAS

Registro Calificado, Res. 2198 de 18 de Septiembre de 2003  
10 Semestres – Jornada Diurna

### INGENIERÍA AMBIENTAL

Registro Calificado, Res. 2199 de 18 de Septiembre de 2003  
10 Semestres – Jornada Diurna

### INGENIERÍA SANITARIA

Registro Calificado, Res. 3545 de 16 de Junio de 2008  
10 Semestres – Jornada Diurna

### TECNOLOGÍA EN

#### AUTOMATIZACIÓN ELECTRÓNICA

Registro Calificado, Res. 4174 de 4 de Julio de 2008  
6 Semestres – Jornada Diurna

### TECNOLOGÍA EN GESTIÓN

DE SERVICIOS ALIMENTARIOS  
Registro Calificado, Res. 6449 de 26 de Octubre de 2007  
7 Semestres – Modalidad a Distancia

## FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD

### ENFERMERÍA

Registro Calificado, Res. 4773 de 18 de Agosto de 2006  
9 Semestres – Jornada Diurna

### TERAPIA OCUPACIONAL

Registro Calificado, Res. 1041 de 31 de Marzo de 2005  
10 Semestres – Jornada Diurna

### FISIOTERAPIA

Registro Calificado, Res. 9893 de 23 de Diciembre de 2008  
10 Semestres – Jornada Diurna

## CENTRO DE EDUCACIÓN PARA EL TRABAJO Y EL DESARROLLO HUMANO

### TECNOLOGÍA EN REGENCIA DE FARMACIA

Registro Calificado, Res. 4131 de 4 de Julio de 2008  
7 Semestres – Modalidad a Distancia

### TECNOLOGÍA EN SALUD OCUPACIONAL

Registro Calificado, Res. 6259 de 24 de Septiembre de 2009  
6 Semestres – Jornada Diurna

### TECNOLOGÍA PREHOSPITALARIA

Registro Calificado, Res. 1597 de 24 de Marzo de 2008  
6 Semestres – Jornada Diurna

### TECNOLOGÍA EN RADIODIAGNÓSTICO Y RADIOTERAPIA

Registro Calificado, Res. 9894 de 23 de Diciembre de 2008  
6 Semestres – Jornada Diurna

### AUXILIARES DE ENFERMERÍA

Res. 1963 de 23 de noviembre de 2009  
2 Semestres – Jornada Diurna

### AUXILIARES EN SALUD PÚBLICA

Res. 1963 de 23 de noviembre de 2009

## FACULTAD DE EDUCACIÓN

### LICENCIATURA EN: FILOSOFÍA Y TEOLOGÍA

Registro Calificado, Res. 1287 de 17 de Mayo de 2003  
Modalidad a Distancia

### EDUCACIÓN PREESCOLAR

Registro Calificado, resolución 1945 de 10 de Julio de 2003 – código snies 10420  
Modalidad a Distancia

### ETNOEDUCACIÓN

Registro Calificado, resolución 2946 de 28 de Noviembre de 2003 – código snies 15775  
Modalidad a Distancia

### EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN:

#### LENGUA CASTELLANA

Registro Calificado, resolución 2942 de 28 de Noviembre de 2003 – código snies 15774  
Modalidad a Distancia

### CIENCIAS SOCIALES Y CULTURA DEMOCRÁTICA

Registro Calificado, resolución 1287 de 17 de Mayo de 2003 – código snies 5150  
Modalidad a Distancia

### MATEMÁTICAS

Registro Calificado, resolución 1287 de 17 de Mayo de 2003 – código snies 3632  
Modalidad a Distancia

### CIENCIAS NATURALES Y EDUCACIÓN AMBIENTAL

Registro Calificado, resolución 1287 de 17 de Mayo de 2003 – código snies 5180  
Modalidad a Distancia

### EDUCACIÓN FÍSICA, RECREACIÓN Y DEPORTES

Registro Calificado, resolución 1287 de 17 de Mayo de 2003 – código snies 10402  
Modalidad a Distancia

### INGLÉS

Registro Calificado, resolución 1563 de 8 de Junio de 2003 – código snies 10424  
Modalidad a Distancia

## FACULTAD DE CIENCIAS CONTABLES, ECONÓMICAS Y ADMINISTRATIVAS

### CONTADURÍA PÚBLICA

Acreditación de Alta Calidad, Res. 7320 del 29 de Noviembre de 2007  
Registro Calificado 1587 del 28 de febrero de 2011  
10 Semestres – Jornada Diurna y Nocturna

### ADMINISTRACIÓN DE NEGOCIOS INTERNACIONALES

Registro Calificado, Res. 7286 de 20 de Noviembre de 2006  
10 Semestres – Jornada Diurna y Nocturna



**cómodas  
Facilidades de Pago**

INSCRÍBETE A TRAVÉS DE LA PÁGINA

[www.umariana.edu.co](http://www.umariana.edu.co)

# UNIVERSIDAD MARIANA

Resolución 1362 del 3 de Febrero de 1983 M.E.N  
Calle 18 No. 34 – 104 Tel. 7 31 49 23 – Fax. 7 31 58 58 – Pasto – Nariño – Colombia

## Revista Criterios Guía para los Autores

La Revista *CRITERIOS* fue creada en 1993 como órgano de difusión del área de investigación de la Universidad Mariana.

Cobertura: está dirigida a toda la comunidad científica, a instituciones, empresas y a todas aquellas personas interesadas en profundizar en las diferentes temáticas que aborda la revista. Circula a nivel nacional e internacional mediante suscripción a través de canje inter bibliotecario, con un tiraje de 200 ejemplares.

A partir del 2011 tiene una periodicidad anual y responde a las necesidades de difundir y divulgar el quehacer investigativo y la producción intelectual tanto a nivel estudiantil como de docentes de la Universidad Mariana y, en general, al intercambio intelectual, académico e investigativo a nivel institucional, regional, nacional e internacional. Esta revista pretende posibilitar el análisis y la discusión de puntos de vista, enfoques, propuestas y realizaciones de carácter investigativo, en un marco de pluralismo interdisciplinar, ideológico y de respeto a la opinión contraria.

### A. Tipo de artículos o colaboraciones

Por su condición de **revista especializada**, *CRITERIOS* exige de los autores originalidad, calidad y rigor en la estructuración de sus textos, los cuales deben ser inéditos. Privilegia la recepción de artículos que correspondan a la tipología 9, 10 y 11, exigida por el Servicio Permanente de Indexación de Revistas de Ciencia, Tecnología e Innovación Colombianas, a través del índice Bibliográfico Nacional, Publindex. Es decir, los escritos deben corresponder fundamentalmente a: **Traducciones** de interés científico, textos clásicos o de actualidad académica, cultural o social; documentos de reflexión no derivados de investigación, **Ensayos** y **Reseñas bibliográficas**.

Lo anterior no excluye otro tipo de colaboraciones, siempre y cuando sean de interés para la comunidad científica. Las Tipologías de los artículos son en su orden y totalidad:

1. **Artículo de investigación científica y tecnológica.** Documento que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos de investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro apartes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

2. **Artículo de reflexión.** Documento que presenta resultados de investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.

3. **Artículo de revisión.** Documento resultado de investigación donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no publicadas, sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias.

4. **Artículo corto.** Documento breve que presenta resultados originales preliminares o parciales de una investigación científica o tecnológica que, por lo general, requieren de una pronta difusión.

5. **Reporte de caso.** Documento que presenta los resultados de un estudio sobre una situación particular con el fin de dar a conocer las experiencias técnicas y metodológicas consideradas en un caso específico. Incluye una revisión sistemática comentada de la literatura sobre casos análogos.

6. **Revisión de tema.** Documento resultado de la revisión crítica de la literatura sobre un tema en particular.

7. **Cartas al editor.** Posiciones críticas, analíticas o interpretativas sobre los documentos publicados en la revista que, a juicio de la Dirección Editorial, constituyen un aporte importante a la discusión del tema por parte de la comunidad científica de referencia.

8. **Editorial.** Documento escrito por el Editor, un miembro de algunos de los Comités: Interno, Científico, de Arbitraje, o un investigador invitado sobre orientaciones en el dominio temático de la revista.

9. **Traducción.** Traducciones de textos clásicos o de actualidad, o transcripciones de documentos históricos o de interés particular en el dominio de publicación de la revista.

10. **Documento de reflexión no derivado de la investigación.** (Ensayo. Escrito breve, filosófico, literario o científico, donde el autor expone de manera sustentada su opinión sobre un tema específico).

11. **Reseña bibliográfica.** Documento breve que informa sobre el contenido y las características más relevantes de un libro: científico, filosófico, literario o artístico, de interés actual. Se compone principalmente de: datos formales, (ficha bibliográfica completa: nombre del título, autores, ciudad, editorial, número de páginas, ISBN, tamaño); datos de autor (nacionalidad, experiencia académica y/o profesional); breve crítica argumentada del que reseña).

12. Otros.

## **B. Procedimiento de autores para enviar artículos**

Los materiales remitidos a *CRITERIOS* sólo seguirán el debido proceso editorial si se cumplen los requisitos exigidos. Para enviar los artículos a la revista, los autores deben:

1. Remitir su artículo en archivo word a través de correo electrónico a la **Dirección Editorial** de la revista, conjuntamente con una carta de presentación, según el formato establecido: **FORMATOCRITERIOS-CAR-TAPRESENTACIÓNAUTOR.docx**. La carta debe indicar: tipo de artículo; título; compromiso para realizar los ajustes sugeridos; autorización para divulgar el artículo; **dar fe de que la producción es inédita y original**; nombre del autor responsable con los siguientes datos: firma electrónica, escaneada y/o física; nombre completo en mayúsculas; título de mayor jerarquía académica; cargo actual; institución a la que representa; correo electrónico y teléfono de contacto. Si los que desean publicar son estudiantes, deben anexar también una carta de un profesor asesor o del director de tesis. Es **obligatorio** que los autores envíen su carta de presentación y artículo a cualquiera de los siguientes correos electrónicos: [egraespejo@gmail.com](mailto:egraespejo@gmail.com), [editorialunimar@umariana.edu.co](mailto:editorialunimar@umariana.edu.co)

Los residentes en Colombia también pueden enviar sus artículos originales a través de una copia impresa a la Editorial Publicaciones UNIMAR, Centro de Investigaciones y Publicaciones - CIP, Universidad Mariana, Calle 18 No. 34-104, San Juan de Pasto, Colombia, teléfono (00) 57 - 2 -7314923, extensión 185.

2. El artículo completo en versión Word, debe enviarse por correo electrónico (si es el caso, incluir tablas y figuras con los respectivos datos del autor); es necesario entregar a la editorial UNIMAR las figuras y tablas por separado (cada tabla y cada figura en una hoja). Cada archivo de la carpeta electrónica debe coincidir con la versión impresa.

3. El autor responsable recibirá en primera instancia las recomendaciones por parte de los revisores, correctores y evaluadores, indicándole si es un artículo publicable. En los casos que corresponda se le señalará la manera de subsanar deficien-

cias o realizar los cambios que se solicita. Para los posibles y respectivos ajustes el autor se debe atener al cronograma estipulado por la **Editorial**.

4. Una vez realizada la recepción del artículo, los autores deben completar y enviar física y/o electrónicamente el formato de registro de autor en el cual diligencien datos personales, académicos, laborales y de publicaciones. **FORMATOCRITERIOS-REGISTROAUTORES.docx**

5. Para la publicación en la revista, una vez aceptado el artículo, es requisito obligatorio que el autor o los autores hagan una declaración de originalidad del mismo, según el formato establecido. Cada uno de ellos debe firmar en forma física y/o electrónica, o vía fax, con el nombre completo y el número de su documento de identidad según el caso (Cédula, Pasaporte, DNI, etc.) **FORMATOCRITERIOS-DECLARACIÓNORIGINALIDAD.docx**

6. Una vez aprobado el artículo, el autor recibirá una versión vía email del borrador del mismo.

7. Cuando se cumpla con todos los requisitos y el artículo sea aceptado para su publicación, los autores recibirán gratuitamente dos copias impresas de la revista.

### C. Revisión, Corrección y Evaluación por pares

1. Todo artículo original será recibido y analizado por la Dirección Editorial y el Comité de Redacción de *CRITERIOS*, y se someterá a un proceso de revisión, corrección y evaluación, dictamen o arbitraje por parte de especialistas o pares internos y externos en las correspondientes áreas temáticas. El último proceso se eliminará en caso de contar con la colaboración de un autor de reconocida trayectoria académica y/o escritural.

2. Los revisores, correctores y evaluadores (pares o árbitros) se ocuparán de evaluar la presentación, el estilo y el contenido de los artículos.

3. Los pares serán seleccionados por la Dirección Editorial y el Comité de Redacción; recibirán vía electrónica una copia del artículo original y, para evaluar, deberán completar el formato correspondiente para tal fin. Tendrán un plazo no menor de 15 días y no mayor de un mes para remitir sus informes a la Editorial.

4. La Editorial respetará el derecho de confidencialidad de los pares que evalúan los artículos.

5. Los criterios de evaluación de los artículos se dividen en tres secciones:

#### A. Contenido e importancia del artículo, acerca de los cuales se evaluará:

1. **Pertinencia** (que la redacción esté acorde con la disciplina).

2. **Clasificación tipológica** (si el artículo es de traducción, ensayo, reseña, etc.).

3. **Estructura**, en la cual se tiene en cuenta:

a) **Estilo** (evalúa redacción, terminología, anotaciones, sintaxis).

b) **Pertinencia de gráficas, tablas y figuras**

c) **Claridad y fluidez** (todas las definiciones, conceptos, figuras, tablas o cuadros son comprensibles al propósito del artículo).

d) **Coherencia y consistencia** (todas sus partes corresponden con el propósito del artículo).

e) **Impacto** (evalúa lo novedoso del estudio y sus beneficios).

4. **Rigor metodológico**, donde se tiene en cuenta:

a) **Pertinencia respecto al estado del arte** (tratamiento del tema: fuentes de información e interpretación).

b) **Debida citación de las referencias bibliográficas** según las normas de la re-

vista, *Modern Language Association of America*, (Asociación de Lenguas Modernas de América), MLA.

c) **Correcta presentación de la bibliografía**

B. **Presentación de artículos tipologías 9, 10 y 11**

**Tipología 9:**

a) **Artículos de traducción**

Se parte de la siguiente concepción de **traducción**:

(Del latín *traductio*, -ōnis) “Interpretación que se da a un texto”. Es una de las acepciones que señala el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, RAE. Puede ser directa, la “que se hace de un idioma extranjero al idioma del traductor”; **inversa**, la “que se hace del idioma del traductor a un idioma extranjero”; **libre**, la “que siguiendo el sentido del texto, se aparta del original en la elección de la expresión; literal, la “que sigue palabra por palabra el texto original”; **simultánea**, la “que se hace oralmente al mismo tiempo que se está pronunciando un discurso, conferencia, etc.”

El traductor debe indicar a qué tipo de traducción corresponde su trabajo: directa, inversa, libre, literal, simultánea.

La estructura que debe contener la traducción es la siguiente:

1. **Título y resumen**

2. **Versión original** (en el idioma que se va a traducir: español, inglés, francés o portugués).

3. **Versión traducida** (en el idioma correspondiente con las respectivas anotaciones del traductor, las cuales las utilizará para: hacer aclaraciones del significado contextual de términos, adaptaciones o comentarios que sirvan para su comprensión, etc.).

4. **Referencias bibliográficas**

b) **Artículos sobre traducción**

La estructura que debe contener el artículo sobre temas de traducción es la siguiente:

1. **Título y resumen**

2. **Introducción, objetivos y propósitos**, aspectos que existen, pero no llevan un encabezamiento que los identifique; es decir, no se anuncian a través de título o subtítulo; van integrados al texto inmediatamente después del título central y el *abstract*.

3. **Desarrollo de los contenidos**

4. **Conclusiones**, las cuales existen, pero no necesariamente llevan un encabezamiento que las identifique.

5. **Referencias bibliográficas.**

**Tipología 10**

a) **Documento de reflexión no derivado de la investigación (Ensayo)**

Se parte de la siguiente concepción de ensayo:

(Del latín *Exagium*, peso). Según la RAE, una de sus acepciones es la de ser un: “Escrito en el cual un autor desarrolla sus ideas sin necesidad de mostrar el aparato erudito”. Así mismo, es considerado un género literario, el cual consiste principalmente en un escrito que trata en profundidad un tema determinado; puede ser humanístico, filosófico, científico, cultural, social, político, etc. También es posible encontrar ensayos sin tema, pues son un ejemplo de libertad escritural.

Según el Instituto Colombiano de Normas Técnicas, ICONTEC, (NTC 1486,2008), el ensayo es un: “Escrito de extensión variable y estilo libre, que va desde la descripción hasta la interpretación, según el nivel de profundidad. Expresa el pensamiento y la sensibilidad del autor, mediante la creación estética, con rigor conceptual y metodológico, propio de la investigación”.

Su estructura entonces, es una mezcla de libertad y criterio personal, (subjetividad; puede incluir recuerdos, anécdotas, experiencias autobiográficas, estados de ánimo).

mo, opiniones, etc.) y rigurosidad académica (objetividad). Sin embargo, no existe una forma única para expresarlo, su riqueza precisamente radica en su flexibilidad, diversidad de estilo y construcción. En él se puede manifestar el tono poético, reflexivo, crítico, etc.; puede posibilitar la fusión con formas como la disertación, la crónica, la epístola, el diálogo, la conversación, etc. Es decir, que puede ser sistemático o asistemático. Ortega y Gasset lo definió como “la ciencia sin la prueba explícita”; Eugenio D’Ors como la “poetización del saber”.

Su extensión es variable y generalmente va dirigido a un público amplio. Aquí se hace unas sugerencias formales para orientar su presentación, con el objetivo fundamental de ganar mayor calidad, visibilidad y reconocimiento lector.

La estructura que debe contener el Ensayo es la siguiente:

1. **Título y resumen**
2. **Introducción, objetivos y propósitos**, aspectos que existen, pero no llevan un encabezamiento que los identifique; es decir, no se anuncian a través de título o subtítulo, van integrados al texto inmediatamente después del título central y el *abstract*.
3. **Desarrollo de los contenidos**
4. **Conclusiones**, las cuales existen, pero no necesariamente llevan un encabezamiento que las identifique.
5. **Referencias bibliográficas**

## Tipología 11

**Reseña bibliográfica.** (Reseñar: del lat. *resignāre*, tomar nota, escribir, apuntar). Según el Diccionario de la RAE, una de las acepciones de Reseña es: “Noticia y examen de una obra literaria y científica”. Documento breve que informa sobre el contenido y las características más relevantes de un libro: científico, filosófico, literario o artístico, de interés actual. Se compone principalmente de: datos formales, (ficha bibliográfica completa: nombre del título,

autores, ciudad, editorial, número de páginas, ISBN, tamaño); datos de autor (nacionalidad, experiencia académica y/o profesional; breve crítica argumentada del que reseña.

La estructura que debe contener la Reseña bibliográfica es la siguiente:

1. **Ficha técnica con los datos del libro y / o artículo que se reseña**, los cuales son en su orden.

- a) Título del libro.
- b) Autor (es).
- c) ISBN; Materia.
- d) Ciudad y País.
- e) Editorial.
- f) Fecha de publicación, Año.
- g) Número de páginas.
- h) Tamaño (en cm.)
- i) Foto de la portada del libro o documento a reseñar.

2. **Resumen** (no superior a 250 palabras) y **palabras claves** (en español y en inglés).

3. **Datos del autor del texto que se va a reseñar** (cuando y donde corresponda), dentro del texto o en forma de nota:

- a) Nacionalidad
- b) Fecha de nacimiento y/o muerte
- c) Breve nota biográfica (no superior a 250 palabras).

4) **Reseña crítica del contenido**, la cual no debe exceder los veinticinco mil (25.000) caracteres, aproximadamente siete (7) cuartillas a un espacio, ni inferior a cinco mil (5.000) caracteres, aproximadamente dos (2) cuartillas. Es necesario que resalte los rasgos más importantes del texto y que establezca una valoración del mismo, para finalizar con una conclusión; debe ir firmada al final conjuntamente con la filiación institucional actual.

## Presentación de artículos tipologías 1, 2, 3 y otras tipologías:

En general cumplirán la estructura del artículo científico, es decir, se distinguirán las siguientes partes:

1. **Título y resumen**

2. **La introducción, los objetivos y los propósitos**, los cuales existen pero no llevan encabezamiento que los identifique, es decir, no se anuncian a través de título o subtítulo; van integrados al texto inmediatamente después del título central y el *abstract*.
3. **Los materiales y métodos**
4. **La discusión y los resultados**
5. **Las conclusiones**
6. **Las referencias bibliográficas.**

**C. Decisión final**, en la cual el evaluador realiza:

1. **Conclusiones**
2. **Observaciones.** En esta parte, el par o árbitro verifica y emite un concepto respecto al cumplimiento del artículo que se espera tener y sugiere a la Dirección Editorial, la posibilidad de publicar o no el artículo con o sin modificaciones de su contenido.

6. La Dirección Editorial y el Comité de Redacción tienen en cuenta los conceptos de los revisores, correctores y pares de cada artículo, y de acuerdo a ellos decide: publicar; enviar a los autores para cumplir las recomendaciones; rechazar por alguna razón. Los autores serán notificados oportunamente de la decisión.

#### **D. Criterios generales de presentación de los artículos**

1. La extensión mínima es de 10 páginas, y la máxima es de 20 páginas, y en casos excepcionales hasta 25 páginas. El escrito se debe presentar en tamaño carta, a espacio y medio y letra *Times New Roman* de doce puntos (12), en tinta negra. No se debe utilizar sangría. Es preciso incluir los cuadros y las gráficas en una sola cara de la hoja y con páginas numeradas consecutivamente en la parte inferior central. Todos los márgenes deben ser de 1.5 cm.

2. Utilizar un lenguaje que sea de fácil comprensión para todos los lectores. Si se uti-

lizan siglas, símbolos o abreviaturas, estas deben ser definidas la primera vez que aparezcan en el artículo.

3. El título debe resultar informativo, atractivo y breve, además debe tener estrecha relación con el contenido del artículo. (Máximo 20 palabras) Debe ir centrado, en negrilla y mayúsculas iniciales.

4. Los subtítulos hasta de segundo nivel deben estar en la margen izquierda, en negrilla, mayúscula inicial y precedida con números arábigos. Si se trata de un subtítulo de tercer nivel va con mayúscula inicial, pero en lugar de números arábigos se utilizará viñetas.

5. En el artículo se debe utilizar el sistema de referencia bibliográfica internacional Modern Language Association (MLA). Se recomienda tener en cuenta la versión que adjunta esta guía. Todas las citas directas e indirectas deben ir bajo esta normatividad.

Las referencias bibliográficas utilizadas preferentemente deben ser actualizadas, teniendo en cuenta los últimos diez años que anteceden a la escritura del artículo.

En lo posible se recomienda no incluir como referencias de apoyo documentos no publicados o inéditos.

6. **Tablas y figuras.** Todas las **tablas** tienen que ir numeradas, con una breve leyenda descriptiva en la parte superior y en letra *Times New Roman* diez puntos (10), margen izquierdo; las **figuras** tienen que ir numeradas, con breve leyenda descriptiva en la parte inferior, en letra *Times New Roman* diez puntos (10), margen izquierdo. La leyenda de las Tablas va en negrilla y cursiva; la leyenda de las Figuras va en letra normal y en negrilla; en los dos casos debe ir como texto independiente, es decir, no debe estar dentro de la gráfica o la imagen.

Todas las ilustraciones, gráficas, mapas, dibujos, imágenes, fotografías, etc., deben

ser identificadas como figuras e ir numeradas con números arábigos, según el orden de aparición en el artículo. En caso que se utilicen figuras protegidas por *copyright*®, es obligatorio que los autores obtengan el respectivo permiso escrito de los derechos de autor.

Las figuras deben ir anexadas en copia impresa y/o digital, cada una con una breve leyenda; no se debe incluir frases que ya estén en el artículo. Este material debe ser original, contar con la debida autorización del autor y/o dar el crédito correspondiente. Es necesario que en una hoja aparte se indique con precisión el número y el lugar del texto donde se deben incorporar. La revista admite la inclusión moderada de tablas y figuras, en total máximo hasta diez (10).

Todas las tablas y figuras deben ser monocromáticas, es decir, a blanco y negro o tonalidades de gris intermedias. Se deben emplear para ampliar, complementar o ilustrar la información, no para reproducir lo planteado en el texto.

7. No se debe diagramar ni presentar propuesta de diagramación del artículo.

8. El artículo no debe ser sometido a evaluación simultánea mientras se encuentre en revisión y se decida al respecto por parte de la Dirección Editorial.

9. El pensamiento que aparece en los artículos es exclusiva responsabilidad de sus autores y no compromete la ideología de la Institución.

10. Los artículos pueden presentarse escritos en español, inglés, francés o portugués

#### F. Estructura general del artículo o colaboración

La estructura del artículo o colaboración debe cumplir con el siguiente contenido:

a) **Partes preliminares:** título, datos del autor(es), resumen (*abstract*) y palabras claves (*key words*).

b) **Cuerpo del artículo:** introducción, contenidos (análisis, interpretación y discusión), y conclusiones; c) **parte final:** agradecimientos (opcional), referencias bibliográficas, anexos (opcional).

#### a). Partes preliminares:

1. **Título:** Centrado, en mayúsculas iniciales y negrilla, en español e inglés. (Se sugiere evitar el uso de subtítulos, expresiones ambiguas y abreviaturas).

2. **Datos del autor:** centrados. Primero los nombres y luego los apellidos. Si son varios autores, se coloca uno debajo del otro y centrados; la revista respetará el orden elegido por los autores. Debajo del nombre de cada autor debe aparecer el grado académico más alto alcanzado; título profesional y entidad donde labora, ciudad, país y correo electrónico. Si es el caso los autores pueden incluir en la página del título del artículo, las notas sobre los apoyos recibidos de personas o instituciones públicas o privadas para la realización del estudio. Todo esto con letra *Times New Roman* diez (10) puntos.

3. **Resumen** (*abstract*): Centrado, en mayúsculas iniciales y negrilla. Refleja los elementos principales del contenido del artículo. Debe ser redactado en tercera persona y tener una extensión máxima de 250 palabras en español e inglés. Él debe incluir: objetivos, lugares de ejecución de la investigación, metodología, resultados y conclusiones. Se recomienda: emplear palabras que expresen el contenido de una manera puntual, omitir abreviaturas, siglas, símbolos o fórmulas y evitar referencias de textos o citas bibliográficas.

4. **Palabras claves** (*key words*): en español e inglés. Se deben incluir hasta cinco (5) palabras o frases claves en español y en inglés, que describan los tópicos o áreas temáticas más importantes de la investiga-

ción. Para la inclusión de descriptores o palabras claves se recomienda emplear el *Thesaurus* de MLA en español e inglés, de acuerdo a la disciplina en que se desarrolle la investigación o algún *Thesaurus* de materias ampliamente conocido y utilizado como el de la UNESCO. Las palabras claves se deben presentar en orden alfabético.

#### b). **Cuerpo del documento:**

1. **Introducción:** No lleva un encabezamiento que la identifique como tal. No se numera. Debe contener: una breve panorámica del tema y el problema de investigación; los objetivos y propósitos del trabajo y su alcance; justificación; análisis de otros posibles estudios previos sobre el mismo tema de investigación; referencias muy bien seleccionadas. No incluye datos ni conclusiones del trabajo.

2. **Material y métodos o Metodología:** centrados, con mayúsculas iniciales y en negrilla. No se enumera. Se expone con rigurosidad las características de: los sujetos de la investigación; el componente ético; el lugar; el periodo del estudio; descripción del enfoque, del método y los materiales de investigación; las técnicas e instrumentos de recolección de la información; la población, la muestra y el proceso para analizar la información. En las investigaciones cuantitativas es preciso incluir la información de las variables estudiadas y de los métodos de medición y metodología estadística.

3. **Resultados:** (análisis, interpretación y discusión): centrados, con mayúscula inicial y en negrilla. No se enumera. Informa, describe y ordena los resultados relevantes de la investigación. Presenta categorías que sirven para clasificar: sujetos, situaciones, categorías junto con distribuciones numéricas, formato estadístico. A veces se requiere distribuirlos en tablas y figuras, sin repeticiones. También puede incluir: comparaciones con estudios similares, exposición de las limitaciones del estudio,

aportaciones teóricas o prácticas, y las conclusiones derivadas de los datos.

4. **Conclusiones:** centradas, con mayúscula inicial y en negrilla. No se enumeran. Las conclusiones deben ser coherentes con los objetivos o hipótesis planteadas y no exceder la extensión del artículo.

#### c). **Partes finales:**

1. **Agradecimientos:** centrados, con mayúscula inicial y en negrilla. No se enumeran. Reconocimientos a personas, instituciones, proyectos, fondos, becas de investigación, etc. que apoyaron el desarrollo de la investigación.

2. **Referencias bibliográficas** del artículo: centradas, con mayúscula inicial y en negrilla. No se enumeran. Tienen que ir en estricto orden alfabético e incluir sólo las fuentes que sustentan la investigación y que se utilizaron para la preparación del artículo.

Las citas bibliográficas se deben numerar de acuerdo al orden en que aparecen en el texto. Para citas tomadas de una página Web se debe tener en cuenta: apellido(s) del autor(es), nombre, título, fecha de la última actualización y nombre de la página Web de donde se tomó. (*Uniform Resource Locator*, URL, Localizador Uniforme de Recursos). **Ejemplo:**

Burbano Apráez Pedro Alberto. *Aprendizaje significativo e investigación*. Web. 7 noviembre 2007. <<http://www.icc.ucv.cl/aprendizaje/investigacion.doc>>

### **Resumen y ejemplos de Normas MLA**

**Citas.** El estilo MLA utiliza el sistema autor-texto-año para las citas. Las citas pueden ser: indirectas (paráfrasis) o directas (textuales).

#### **1. Cita indirecta o paráfrasis:**

- Consiste en reproducir la idea de un autor usando otras palabras.
- Se usa cuando se desea utilizar una idea, pero no las mismas palabras de un autor.
- Al parafrasear a otro autor tiene que darle el crédito indicando el apellido y la página de la publicación.
- Si el apellido del autor y la página de la publicación son parte de la oración, no se usa el paréntesis.

## 2. Citas indirectas, un solo autor:

- Si el apellido forma parte de la oración, se incluye solo la página de la publicación entre paréntesis.
- Si el apellido del autor y la página de la publicación no forman parte de la oración, ambos se incluyen entre paréntesis sin estar separados por una coma.

### Ejemplos:

Sánchez (115) encontró que el comportamiento...

En una investigación reciente sobre el comportamiento social (Sánchez 115) se descubrió que...

En 115, Sánchez estudió el comportamiento social y descubrió que...

## 3. Citas indirectas de dos autores

- Siempre se citan ambos cada vez que se presente la referencia dentro del texto.
- Se usa el conector y para unir los apellidos al citar dentro del paréntesis.

### Ejemplos:

- Una investigación reciente sobre comportamiento social (Sánchez y Ortega 115) se descubrió que...

- En 115, Sánchez y Ortega estudiaron el comportamiento social y descubrieron que...

## 4. Citas indirectas de tres a cinco autores

- Citar a todos los autores la primera vez que se presenta la referencia.

- En las citas subsiguientes incluya únicamente el apellido del primer autor, seguido de et al. y el año, (excepto que haya otro apellido igual y del mismo año, en cuyo caso se pondrá la cita completa).

### Ejemplos:

Sánchez, Araujo, Calvache, Figueroa y Ortiz (115) estudiaron el comportamiento de un grupo de estudiantes que... [Primera cita en el texto]

Sánchez et al. (115) concluyeron que... [A partir de la segunda cita del texto]

## 5. Citas indirectas: seis o más autores

- Cite únicamente el apellido del primero de ellos, seguido por et al., y el año para la primera cita y también para las subsiguientes.
- En caso de confusión se añaden los autores subsiguientes hasta que resulten bien identificados. En todo caso, la referencia en el listado bibliográfico final debe ser completa.

### Ejemplo:

En un estudio reciente, García et al. (115) identificaron... [La primera cita en el texto y las subsiguientes]

## 6. Citas indirectas: varios autores

- Cuando se citan distintos autores dentro del mismo paréntesis, se ordenan alfabéticamente y se separan con punto y coma.
- Para citar trabajos del mismo autor o autores, de la misma fecha, se añade al año las letras a, b, c, hasta donde sea necesario, repitiendo el año.

### Ejemplos:

El informe de diversos autores (Ávila 28; Castaño 67; Fernández y Mejía, 136) concluye que...

Según lo que nos indica sus diversos trabajos (Robinson, 2008a, 2008b, 2008c), es importante estudiar...

## 7. Citas de documentos con autores institucionales

- Los nombres de autores institucionales –agencias de gobierno, corporaciones, asociaciones, grupos de estudio– por lo general se escriben completos cada vez que se citan en el texto.
- Si el nombre es extenso y la abreviatura es conocida, puede abreviarlo a partir de la segunda cita.

### Ejemplo de cita en el texto:

En un informe del Ministerio de Educación Nacional (MEN, 253), se concluye que... [Primera cita dentro del texto]  
El informe del MEN (254) recomienda... [Citas subsiguientes dentro del texto]

## 8. Citas de trabajos sin autor identificado

- Cite dentro del texto las primeras palabras de la entrada de la lista de referencias (usualmente el título) y la página.
- Utilice comillas dobles en torno del título de un artículo o capítulo, y anote en itálica el título de la revista científica, libro, folleto o informe.

### Ejemplos:

En la “teoría de género” (*Study Woman* 79)  
El libro *Reconociendo a nuestros antepasados* (23)

## 9. Citas de dos o más trabajos en el mismo paréntesis

- Al citar trabajos de diferentes autores escriba los apellidos separados por coma dentro de un mismo paréntesis.
- Escriba las citas en orden alfabético por el apellido del primer autor.
- Organice dos o más trabajos del mismo autor por la página. Coloque las citas en prensa al final.
- Registre el apellido del autor una vez; para las citas siguientes, incluya solo la página.

### Ejemplos:

Diversos estudios (Araujo 35, Beltrán 93, Caicedo y González 84) coinciden en que...

Los resultados se encuentran disponibles (Departamento de Comunicaciones, 69, 57)

Estudios anteriores (Smith 61, 78, en prensa)

## 10. Cita de un trabajo discutido en una fuente secundaria

- Use una fuente secundaria sólo cuando el original se haya agotado o no se encuentre disponible.
- Incluya la fuente secundaria en la lista de referencias.
- En el texto, mencione la obra original y cite la fuente secundaria.

### Ejemplo de cita en el texto:

En un estudio de Ruiz (ctd. en Silva y Montero, 17) se encontró que...

## 11. Cita directa o textual

- Consiste en usar palabras de otro autor sin hacer ningún cambio al texto original.
- Al citar textualmente, escriba el texto entre comillas o en bloque aparte, dele crédito al autor, e indique la página entre paréntesis al final de la cita.

### a). Cita textual corta (con menos de 40 palabras)

- Se incorpora en el texto
- Se encierra entre comillas dobles
- Incluye entre paréntesis y al final de la cita, el número de página donde está localizada la cita textual

### Ejemplos:

Al interpretar estos resultados, Patterson et al. sugirieron que “la construcción social de los conflictos, está íntimamente relacionada con los diversos roles de género” (45), lo cual contribuye a generar desigualdad.

Los autores concluyen que “las técnicas de estudio ayudan a la comprensión lectora, porque son herramientas útiles que ayudan a organizar, visualizar, sintetizar y entender mejor” (Chavez y Jiménez 56-70); explican que una de las causas del bajo rendimiento escolar se debe precisamente a la falta de ejercicios de lectura y escritura.

Vega y Córdoba guiaron sus estudios gracias “a sus experiencias docentes, lecturas y talleres encaminados a la promoción de la escritura.” (37-40).

#### b). **Cita textual 40 palabras o más**

- Se separa del texto en un bloque independiente, se omiten las comillas y se sangra.
- No se utiliza sangría en el documento general.
- Si hay párrafos adicionales dentro de la cita, sangre la primera línea de cada uno.
- Cite el autor o la fuente y el número de página entre paréntesis.

#### **Ejemplo:**

En su estudio Duque y Jaramillo concluyeron que:

Después de un procedimiento quirúrgico del maxilar superior, se presenta reducción en el flujo sanguíneo en los dientes que se encuentren involucrados. Estudios clínicos han mostrado resultados satisfactorios en cuanto a la sensibilidad y el color. La reinervación después de una cirugía *Le Fort I* suele tomar entre los doce y dieciocho meses; sin embargo, después de ese tiempo la respuesta a los test pulpares es negativa en un rango entre el 21 y 29%. Otro criterio para evaluar las complicaciones (ctd. Westwood y Tilson 97) es cuando se hace segmentación del maxilar en varios fragmentos, por lo que se recomienda disponer del instrumental adecuado. (104-115)

#### **12. Citas de documentos electrónicos:**

- Incluye Autor, año y el número de la página entre paréntesis.
- Si no proporciona el número de la página, indique entre paréntesis el número del párrafo, o el nombre de la sección y el párrafo.
- Si el nombre de la sección del documento resulta muy extenso, use un título breve entre comillas dentro del paréntesis.

#### **Ejemplos de citas de documento electrónico sin número de página:**

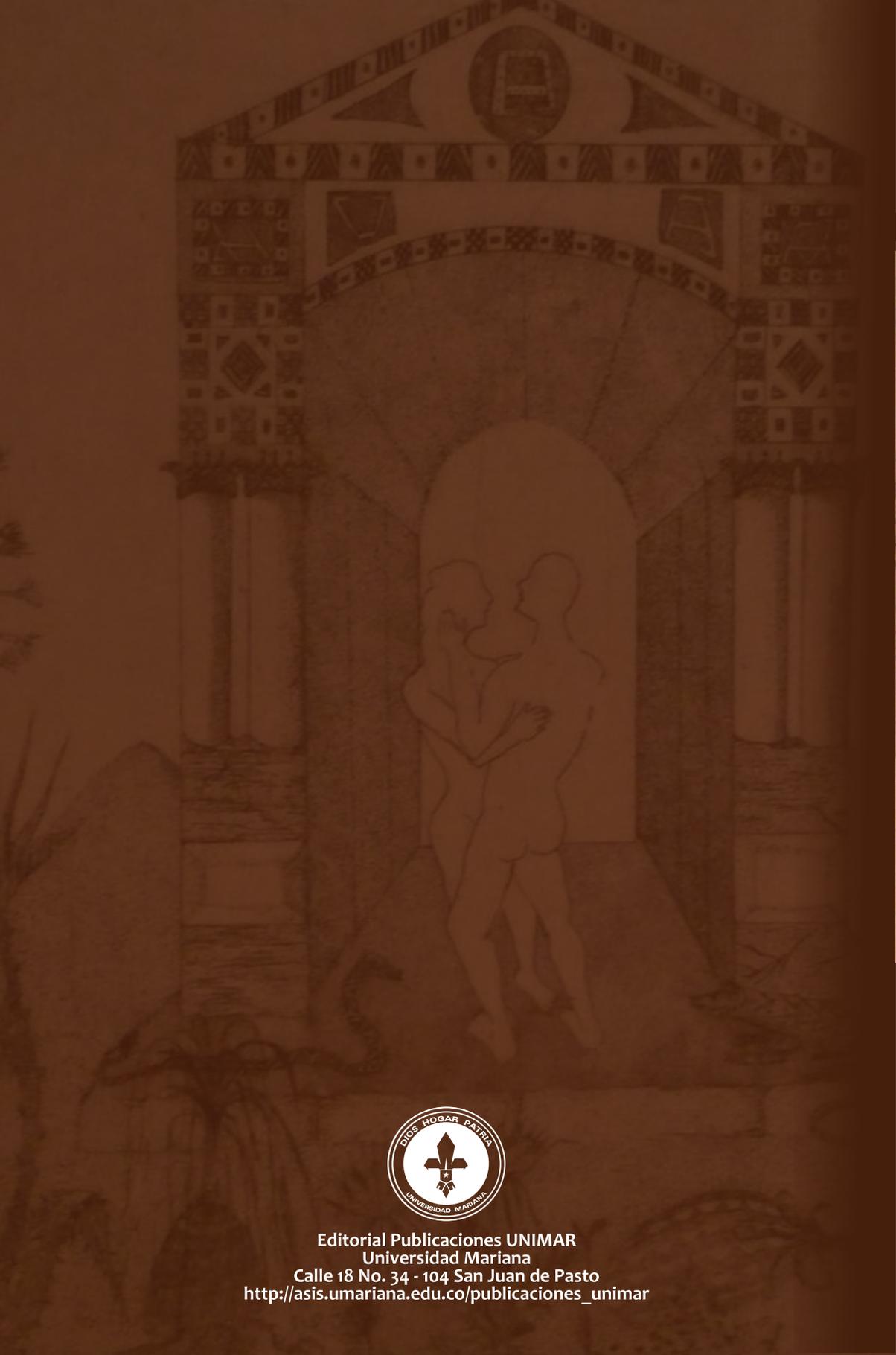
Domínguez y López sugieren que “una lectura atenta de los datos descriptivos de una investigación sirve para orientar su correspondiente parte explicativa.” (párr. 3). 3 marzo 2005. <<http://www.revistavirtuallec.com>>

En su estudio, Fajardo y Sarmiento concluyen que “los tratamientos y tecnologías utilizadas en la actualidad resuelven diversas patologías visuales” (sección de Conclusiones, párr. 5). 13 abril 2010. <<http://www.revistavirs.com/pat/23/1>>

#### **Normas MLA: Referencias bibliográficas**

- Van alfabéticamente ordenadas al final y atendiendo a la normativa dependiendo del tipo de publicación.

Doctora **Myriam Jiménez Quenguan**, PhD  
 Dirección Editorial Publicaciones UNIMAR  
 Universidad Mariana  
 Calle 18 No. 34-104  
 San Juan de Pasto, Nariño, Colombia  
 Teléfono (00) 57 - 2 - 7314923, extensión 185  
 Email: [egraespejo@gmail.com](mailto:egraespejo@gmail.com)  
[editorialunimar@umariana.edu.co](mailto:editorialunimar@umariana.edu.co)



Editorial Publicaciones UNIMAR  
Universidad Mariana  
Calle 18 No. 34 - 104 San Juan de Pasto  
[http://asis.umariana.edu.co/publicaciones\\_unimar](http://asis.umariana.edu.co/publicaciones_unimar)