



**ASOCIACIÓN DE PROFESORES  
DE LITERATURA DEL URUGUAY**

**Presidenta:** *Gabriela Sosa*  
**Vicepresidenta:** *Verónica Goroso*  
**Secretaria:** *Victoria Diez*  
**Tesorero:** *Néstor Sanguinetti*  
**Vocal:** *Roxana Rügntz*

**Redacción responsable:** *Gabriela Sosa*  
**Corrección:** *María Emilia Souto*  
**Diseño y diagramación:** *María Emilia Souto*

**BOLETÍN N° 60**  
**Año XV, marzo de 2010**  
**ISSN: 07979177**  
**Reg. Pers. Juríd. M.E.C. N° 6091**

**A.P.L.U.:**  
**Av. 18 de Julio 1825, Ap. 401**  
**C.P. 11.200**  
**Montevideo, URUGUAY**

**Telefax: (5982) 403 65 06**  
**C.E.: aplu1992@gmail.com**  
**Pág. Web.: www.aplu.org.uy**



Impreso en Tradinco S.A.  
 Minas 1367 - Montevideo - Uruguay  
 Tel. 409 44 63. Marzo de 2010  
 D.L. 341-575 / 10.  
 Edición amparada en el decreto 218/996  
 (Comisión del Papel)  
 www.tradinco.com.uy

Editorial .....	2
Congreso .....	3
Balance 12/12/09 .....	6
Acercamientos a distintos enfoques críticos	
<b>El Lápiz del Carpintero. Literatura y Testimonio</b> Gustavo Martínez.....	7
<b>La Crítica: Entre la literatura y el público</b> Por Beatriz Sarlo.....	21
La Entrevista <b>Circe Maia, el poeta es siempre un traductor</b> .....	29
Certamen Literario:.....	35
Nuevas adquisiciones de la biblioteca de la Asociación .....	37
Actividades Académicas .....	38



# EDITORIAL

Marzo es un mes de reencuentros con los colegas, con los alumnos, con la institución educativa, y también con las energías para proponerse nuevos proyectos y desafíos en la labor docente. La Directiva de la APLU se reencuentra con sus socios con el ímpetu renovado y las ganas de hacer realidad sus proyectos.

Continuamos con el firme propósito de concretar diversas actividades académicas que creemos enriquecerán a los colegas: la APLU ha sido invitada por la *Fundación María Tsakos* a participar en jornadas de promoción y lectura de la literatura homérica, a realizarse en el próximo mes de mayo en Montevideo. Nuevamente aprovechamos el espacio físico de nuestra sede para brindarles un ciclo de conferencias, esta vez de carácter interdisciplinario. Se ha concretado, con auspicio del Consejo de Educación Secundaria y en trabajo conjunto con la Inspección y el Coordinador Nacional de Literatura, Profesor Hebert Benítez, la realización de jornadas de actualización en diversos puntos del país para los meses de abril, mayo y junio. Es decir, redoblamos para el 2010 el compromiso iniciado desde la asunción de esta Directiva de dar, con entusiasmo, herramientas que mejoren la formación de los docentes de Literatura.

Avanza a su vez la concreción del Congreso para el mes de setiembre, y es el momento justo para que aquellos socios que quieran participar en este proceso se acerquen a colaborar con la Comisión Organizadora. Brindamos en este Boletín más datos sobre el Congreso, en lo referente al lugar y los costos.

Es uno de nuestros principales objetivos como Directiva establecer un contacto permanente y fluido con los socios, por lo cual hemos considerado pertinente acompañar la valiosa tarea que María Emilia Souto desempeña en la institución con la recontractación de Marisabel Acosta desde el 1° de febrero, quien ya realizó tareas administrativas en la APLU hasta el mes de agosto de 2009. De esta manera se ampliará el horario de atención al público, mejorando a su vez el funcionamiento de la Asociación en asuntos administrativos que requieren tiempos considerables de trabajo. La actualización de la base de datos de los socios, por ejemplo, ha sido una de las primeras tareas encomendadas a la nueva funcionaria, a quien aprovechando esta oportunidad le damos nuevamente la bienvenida.

Sólo nos resta agradecer. Agradecer a los 43 socios que tuvieron la intención de apoyar a esta Directiva, a pesar de que sus votos fueron retenidos en el Correo, sin haber podido llegar a tiempo para ser tomados en cuenta en el escrutinio final. Agradecer al profesor Carlos López por la donación de su escultura *Universo Maya*, que embellece hoy nuestra sala de conferencias. Y agradecer a ese número elevado de colegas, de amigos, que de diversas formas han sabido acompañar y colaborar con nuestras iniciativas.



# CONGRESO

## VI CONGRESO NACIONAL Y V INTERNACIONAL

### *FLORENCIO SÁNCHEZ*

**Ateneo de Montevideo, 22, 23 y 24 de setiembre de 2010**

**TEMA: *FRONTERAS EN CUESTIÓN***

La propuesta original de la sala de Mercedes y avalada por la de Colonia, suponía partir desde el concepto de *fronteras* en sus diversos alcances: geográfico, idiomático, generacional, genérico, relativo a otros lenguajes artísticos. Desde esta perspectiva, las ponencias podrán abarcar un amplio espectro de posibilidades temáticas, de autores, de enfoques, abordables desde la crítica literaria o la didáctica.

El Congreso llevará el nombre de *Florencio Sánchez* en homenaje al centenario de su muerte; más allá de las efemérides, es una invitación a revisar y reflexionar sobre la obra de uno de los dramaturgos más importantes de nuestras letras.

#### **COMISIÓN ORGANIZADORA:**

Profa. Gabriela Sosa, Profa. Verónica Goroso, Profa. Victoria Diez,  
Prof. Néstor Sanguinetti.

#### **CONVOCATORIA A PONENCIAS**

##### **PARTICIPANTES:**

1. Podrán participar como ponentes profesores de Literatura y/o de Lengua, investigadores y expertos de cualquier institución educativa de nivel medio básico, medio superior o superior, en actividad o retirados.

##### **PRESENTACIÓN:**

2. Las ponencias podrán ser individuales o colectivas.
3. Las ponencias escritas deberán tener una extensión de 8 a 10 carillas en hoja A4, equivalentes a una duración máxima de hasta 20 minutos de lectura, fuente *Times New Roman*, tamaño 12, interlineado 1,5.
4. En la carátula se incluirá: título de la ponencia y enfoque elegido



(crítica literaria, didáctico), un resumen que no exceda los diez renglones y un breve currículum del autor, además de los siguientes datos: nombre, teléfono, correo electrónico e institución en la que trabaja.

5. En caso de que sean necesarios medios auxiliares (proyectores, cañón, reproductor de audio, etc.) para la presentación de la exposición, deberán indicarlo al presentar la ponencia.
6. Se entregará un original impreso de cada ponencia así como la versión digital en formato .doc u .odf, en un CD identificado con los siguientes datos: Nombre y título de la ponencia

### **PLAZOS:**

7. Los candidatos a participar como ponentes deberán enviar a la dirección de correo electrónico [aplu1992@gmail.com](mailto:aplu1992@gmail.com) un resumen del trabajo de no más de 300 palabras, antes del **30 de abril**.
8. La ponencia completa – una vez aprobado el resumen – deberá ser enviada a la sede de la A.P.L.U. antes del **30 de julio**, en los formatos especificados en el numeral 6.

### **SELECCIÓN DE TRABAJOS**

9. El **Comité Académico de Lectura** estará integrado por: Prof. Jorge Albistur, Prof. Roberto Appratto, Prof. Ac. Jorge Arbeleche, Profa. Niobe Castelli, Profa. Margarita Carriquiry, Dr. Roberto Echavarrren, Dr. Ac. Adolfo Elizaincín, Prof. Gustavo Martínez, Profa. Rosa Palermo, Prof. Ac. Ricardo Pallares, Prof. Enrique Palombo, Dr. Ac. Wilfredo Penco, Profa. Patricia Ormaechea, Profa. Mercedes Ramírez, Profa. Mary Vázquez. Los titulares de los resúmenes aprobados por el Comité deberán entregar el trabajo completo teniendo en cuenta los plazos estipulados. El Comité hará la selección final a partir de la lectura completa de las ponencias. La ponencia podrá ser aceptada o aprobada con correcciones (en cuyo caso se establecerán nuevos plazos de entrega) o rechazada. El fallo final del Comité será inapelable. Los materiales remitidos al Comité no incluirán ninguna información que permita identificar al aspirante.
10. No se leerán las ponencias cuyos autores no estén presentes, sí serán incluidas en el CD que se editará con la memoria del Congreso.

### **COSTOS DE INSCRIPCIÓN:**

- Socios hasta el 30 de julio: \$600; después de esta fecha y hasta el 17 de setiembre: \$1000.



- No socios hasta el 30 de julio: \$1000; después de esta fecha y hasta el 17 de setiembre: \$1400.
- Estudiantes socios hasta el 30 de julio: \$250; después de esta fecha y hasta el 17 de setiembre: \$500.

El pago de la inscripción podrá realizarse:

- personalmente en la sede de la A.P.L.U. en los horarios de atención al público.
- realizando el depósito en la cuenta corriente de la A.P.L.U. en el BROU, n° **188-001916-7**. Es imprescindible enviar por fax a la Asociación la copia del recibo o simplemente el número de referencia que aparece en el mismo **con el nombre y el monto abonado**.

En ambos casos, los pagos podrán realizarse hasta en tres cuotas, las que deberán ser abonadas antes del 30 de julio.

### **Notas**

- 1) Recordamos que para gozar de los beneficios estipulados, en este caso la inscripción al Congreso, los socios deben estar al día con la cuota y tener una antigüedad mínima de seis meses.
- 2) Los ponentes abonan por persona, no por ponencia.

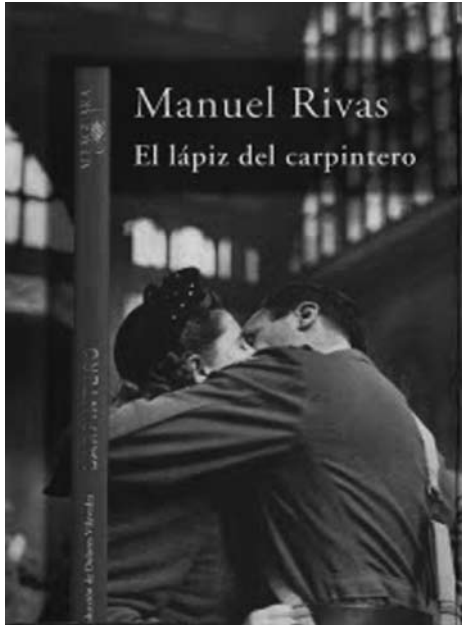
**Comunicamos a nuestros socios que a partir de este mes, los profesores que tomaron horas en Formación Docente para el año 2010 podrán autorizar el descuento de la cuota mensual de su recibo de sueldo. Les agradecemos que se comuniquen en los horarios de atención al público con el fin de iniciar este trámite.**

**BALANCE APROBADO EN ASAMBLEA GENERAL ORDINARIA DEL 12/12/09**

Saldo Caja al 31/10/08	3.596
Saldo Cta. Cte. BROU AL 31/10/08	78.062
Saldo Caja de Ahorros BROU \$ AL 31/10/08	213.605
Saldo Caja de Ahorros BROU U\$S AL 31/10/08 (u\$s 5.313,82 a 23,159)	123.063
<b>TOTAL SITUACION AL 31/10/08</b>	<b>418.326</b>
Resultados del período	
<b>INGRESOS</b>	
Aportes Socios Secundaria	338.910
Aportes Socios en efectivo	17.092
Aportes Socios por Debitos OCA-CABAL	60.029
Diferencia de Cambio	0
Donaciones	200
<b>TOTAL INGRESOS \$</b>	<b>416.231</b>
<b>EGRESOS</b>	
Sueldos y Jornales	58.244
Cargas Sociales	21.364
Seguro de accidentes de trabajo	1.505
Tramites y Biblioteca	76.437
Alquiler y Gastos	54.215
Gastos de locomoción	1.197
Gastos de representación	8.497
Papelería y Fotocopias	7.272
Gastos de Limpieza	1.829
Honorarios Profesionales	23.490
Mantenimiento Página Web.	16.405
ANTEL.	8.973
Correspondencia y comunicaciones	36.687
Imprenta	51.117
Mantenimiento Computadora	3.881
Gastos Varios	13.217
Multas y Recargos IMM	1.239
Diferencia de Cambio por Cta. U\$S	12.447
Comisiones Bancarias	1.410
<b>TOTAL EGRESOS \$</b>	<b>399.426</b>
<b>Resultado del ejercicio</b>	<b>16.805</b>
Situación al 31/10/2009	
Saldo Caja al 31/10/09	16.536
Saldo Cta. Cte. BROU AL 31/10/08	33.620
Saldo Caja de Ahorros BROU \$ AL 31/10/08	273.649
Saldo Caja de Ahorros BROU U\$S AL 31/10/08 (u\$s 5.363,82 a 20,816)	111.653
Saldo a pagar a la SPEU al 31/10/2009	-327
<b>Total saldos finales \$</b>	<b>435.131</b>



# ACERCAMIENTOS A DISTINTOS ENFOQUES CRÍTICOS



Este trabajo pretende estudiar, mediante el análisis de algunos aspectos de la novela de Manuel Rivas, de qué manera el texto literario transforma lo históricamente real (en este caso, la guerra civil española, la existencia carcelaria de los derrotados en ella y el comportamiento de los vencedores) en una obra estéticamente válida y, por lo tanto, valiosa, con independencia del mismo acontecer que le sirve de soporte argumental. Esto nos conducirá inevitablemente a un viejo tema de discusión nunca zanjado y que, por supuesto, no lo vamos a hacer nosotros, ni lo soñamos siquiera, que es el problema de la relación entre realidad histórica y literatura o, en su formulación más de moda, entre testimonio y literatura. El primero no tiene,

## ***El lápiz del carpintero*** **Literatura y testimonio**

**Gustavo Martínez**

*Este artículo es el resultado de mi participación en el curso de verano 2009 en el IPA y está dedicado con gratitud a los compañeros que allí tuve.*

en principio, otro horizonte que el del acontecer real presenciado y/o vivido, acerca del cual pretende dar cuenta “verdadera” (sin reconocer muchas veces el carácter subjetivo y restringido de esa verdad, aun en el caso de que sea honesto<sup>1</sup>, esto es, de que sea testimonio y no fraude) postulando con tal fin la exacta adecuación entre el discurso que lo emite y el referente objetivo al que se remite. En el caso de la literatura, por el contrario, aun en el de la que se presenta abiertamente como realista y testimonial, y a despecho de lo que suele creer el lector ingenuo (y muchos que no lo son), la Realidad y la Historia cumplen la función de meras proveedoras del material que utiliza con propósitos que lo trascienden y que en nada dependen, a la hora de su valoración estética de aquellas, cualquiera sean las intenciones confesas del escritor. La literatura es creación, producción de algo nuevo, dotado de vida propia y, por lo tanto, valioso en sí mismo (cuando tiene éxito, por supuesto, en la adecuación de los medios verbales

a las metas expresivas que persigue). Por eso, lo que dice un texto literario no es verificable. Es más, no necesita de verificación alguna. Aunque Menéndez Pidal se revuelva en su tumba, la existencia de una persona histórica apodada el Cid Campeador no agrega nada al valor del poema inspirado en ella. Del mismo modo, la tan elogiada narración de la batalla de Waterloo hecha por Stendhal en *La cartuja de Parma* no perdería un átomo de su calidad por más que los historiadores demostraran que no se desarrolló como él la cuenta o que el propio autor manifestara en el texto que la ganó Napoleón. Si fuera por la fenomenal cantidad de errores que comete en sus obras, Shakespeare estaría todavía dando examen de Geografía e Historia en Secundaria. ¿A quién le importa?

Señala M. Bajtin como un rasgo propio de la creación estética el hecho de que esta reúne “el mundo disperso en el sentido y lo condensa en una imagen terminada y autosuficiente”<sup>2</sup>. Esto implica inevitablemente una selección en el vasto amasijo de lo dado y un ordenamiento de lo elegido con vistas a fines que lo trascienden. La Realidad lo abarca todo, lo realista apenas una parcela, elaborada además con el propósito de dar una representación de lo que el autor considera que es el sentido (o la falta de él) de esa realidad en la que se inspira, así como de las respuestas anímicas (expresas o sugeridas) que suscita en él. Todo esto, sumado al hecho de que la representación en Literatura sólo puede hacerse

mediante el lenguaje, tiene como consecuencia, frecuentemente olvidada pero insoslayable, que todo texto auténticamente literario, es decir, imbuido de una finalidad estética, no tiene más referente que el que él mismo crea y que consiste ante todo en la visión (intelectual, emotiva e imaginativa) que el autor tiene y pretende comunicar acerca, no simplemente de la realidad (ese cambalache de lo fenoménico), sino de la existencia y del ser humano. ¿Cuál es el referente del *Macbeth* de Shakespeare? No ciertamente el rey escocés del siglo XI, del que podría decirse que “existe” gracias al dramaturgo inglés. No el de Holinshed, materia prima a lo sumo de la tragedia y que también “existe” gracias a esta, igual que su cronista. El *Macbeth* de Shakespeare no tiene otro referente que el *Macbeth* imaginado por Shakespeare. Es ese abismo de maldad en el que se precipita hasta la misma grandeza heroica cuando permite que una pasión absorbente la lleve a prescindir de todo respeto por lo humano, incluida la propia humanidad de quien se deja arrastrar por ella.

La literatura, aun la más crudamente realista o naturalista, no depende de la realidad ni puede ser valorada en función de ella, sino que la transforma verbal, imaginativa y simbólicamente con vistas al logro de una finalidad expresiva y estética ajena a dicha realidad. Esta, en todo caso, proporciona un soporte referencial de segundo grado así como la materia prima que el texto literario elabora y recrea al servicio





de sus propios objetivos. Por eso, la literatura, a diferencia de la ciencia, no es verificable, porque el material real que emplea lo traspone a una dimensión distinta, donde no rigen ni la necesidad ni el interés inmediatos. En consecuencia, lo que en la realidad ocurre sin más, en el texto literario tiene que estar motivado; lo que en la realidad es azar, en el texto es siempre necesidad (ni el azar es azaroso en él); lo que en la realidad es proliferación contingente y dispersión, en el texto es selección, composición y forma.

“Tanto la literatura como las matemáticas proceden a partir de postulados, no de hechos; ambas pueden aplicarse a la realidad externa y, con todo, existir también en forma pura o autónoma”, sostiene con razón N. Frye<sup>3</sup>. Flaubert, por ejemplo, postula, entre otras muchas cosas, a Madame Bovary como personaje representativo, esto es, como forma simbólica de un modo de asumir y actuar la condición humana, del mismo modo que lo hace Tolkien con Frodo en *El señor de los anillos*. Que los hobbits no tengan existencia material en el mundo exterior<sup>4</sup> carece totalmente de relevancia. Emma Bovary tampoco existió realmente y, sin embargo, existe para nosotros, a pesar de que nos resulta tan imposible conocer a una mujer francesa de 1857 como visitar la Tierra Media. No obstante lo cual, hemos “estado” tanto en Yonville como en la Comarca gracias al modo como Flaubert y Tolkien las construyeron con palabras. Felizmente, no sólo de razón vive

el hombre y hay muchas formas de existencia aparte de la material. Felizmente también.

El lenguaje literario, como el matemático, no designa. Simboliza, remite siempre a algo que está más allá de su entorno objetivo. De allí su valor universal, que trasciende épocas y fronteras. Es creación y, por lo tanto, genera su propia significación, no la recibe de afuera. Por eso, al igual que el lenguaje matemático, es aplicable a muy diversas situaciones (pensemos en adjetivos como “quijotesco”, “dantesco”, “kafkiano”, para no perdernos en ejemplos más complejos). Su carácter simbólico le da un alcance de significación prácticamente ilimitado. Pero, para ello, debe proceder a condensarla, según lo señalaba Bajtin en la cita más arriba hecha, en una imagen coherente y autosuficiente. Autosuficiente, precisamente, gracias a su coherencia. El valor de un texto literario no debe medirse jamás por su adecuación al mundo exterior, sino por su coherencia interna. N. Frye sostiene que en un “universo matemático, forma y contenido son una sola misma cosa”<sup>5</sup>. En el literario también. A esa perfecta adecuación de los medios con los fines es a la que tanto matemáticos como literatos se refieren cuando hablan de “belleza”. De lo contrario, ¿cómo podríamos considerar bellas obras tan sórdidas, desde una perspectiva puramente exterior, como *La ciudad y los perros* o *Juntacadáveres*?

Toda esta reflexión inicial apunta justamente a evitar una peligrosa y muy difundida confusión



entre tema interesante y/o éticamente valioso y calidad literaria. Lo “políticamente correcto” (ese antifaz de la mala conciencia, esa crema humectante de lo humanamente incorrecto) no forma parte, por suerte, de los fines que persigue una obra seria, esto es, decidida a expresar lo que su propia necesidad interna le exige y no lo que la sensiblería ambiente desea para salvaguardar la paz de su sepulcro interior. Que el texto literario tenga entre sus múltiples alcances el de dar testimonio no quiere decir que valga gracias al testimonio que eventualmente dé. En los sesenta, se creía que la obra testimonial cumplía el rol de crear conciencia, a partir de la cual se podría empezar a cambiar la realidad. Hoy día, donde todo es aceptado y aceptable para que nada perturbe la digestión consumista, el testimonio es una gratificación más, que libera de la exigencia ética de hacer algo. Leer “testimonios literarios” es, precisamente, hacer lo “políticamente correcto” y con eso ya se está cumplido. “Dilo tú, para que no tenga que molestarme en hacerlo yo”. Pero la buena literatura ha tenido siempre la formidable mala costumbre de decir lo que siente que debe decir y eso, por lo general, ha coincidido de manera matemáticamente exacta con lo que la gente no quiere oír y, por lo tanto, con lo que no es “políticamente correcto” decir. Los buenos escritores, los dignos de respeto, aun en las ocasiones en que no aciertan, son los que no hacen marketing a la hora de escribir, los que buscan

lectores, no compradores.

En *El lápiz del carpintero* (1998), Manuel Rivas (1957) se vio enfrentado a la enorme dificultad que siempre implica elegir como tema una experiencia histórica aún candente y sumamente dolorosa como la de la Guerra Civil, de la que en el momento de la escritura persistían aún heridas abiertas, si bien los jóvenes de ese fin de siglo procuraban dejarla atrás, entregándose entusiastamente al escapismo hedonista que les proporcionaba una sociedad de consumo de todavía reciente difusión en España. Rivas contaba, de todos modos, con lo que puede ser considerado una ventaja siempre que se posea el talento requerido para ponerla al servicio de la calidad estética: la distancia temporal y el hecho de no haber tenido que padecer el conflicto fratricida por razones obvias de edad. Esto facilitaba una natural decantación de la materia elegida pero, sobre todo, de la fuerte carga anímica a ella asociada, que no suele ser propicia a la lucidez. En su caso, pues, apelar a un realismo pretendidamente testimonial hubiera sido una impostación doblemente anacrónica, ya que, por un lado, habría implicado atarse a técnicas narrativas propias de los años 50 y, por otro, seguir hundido en aquellos lodos, en lugar de empezar a modelar con ellos en función de una perspectiva acorde con la de su tiempo.

En la novela, el carácter instrumental que tienen la realidad y el acontecer histórico para la creación literaria se objetiva simbólicamente



en el humilde objeto que le da título y que, por sí solo, en nada evoca la Guerra Civil. Por otra parte, su función meramente referencial sólo sirve de soporte al valor simbólico que gracias al texto adquiere. Representa, en primer lugar, la humildad solidaria de los dueños que tuvo antes del pintor (todos ellos carpinteros militantes por la justicia social)<sup>6</sup>. Objetiva, además, la capacidad transfiguradora de lo real que caracteriza al verdadero artista, aun cuando deba valerse de los más modestos medios y emplearlos en las más agobiantes circunstancias:

Mientras los otros charlaban, él los retrataba sin descanso. Les buscaba el perfil, un gesto característico, el punto de la mirada, las zonas de sombra. Y cada vez con mayor dedicación, casi enfebrecido, como si atendiese un pedido de urgencia (LC, 40).

Y, como si esto fuera poco, simboliza la memoria del crimen cometido por Herbal cuando mató al pintor y el embrión de conciencia moral que nace de ella y que lo induce a obrar de manera distinta a la que era habitual en él.

El hecho de que Herbal se haya quedado con el lápiz del pintor después de haberlo matado, es decir, con algo carente por completo de valor material y hasta de utilidad para él que, por lo general, no necesita andar escribiendo y, además, le resulta extremadamente dificultoso hacerlo<sup>7</sup>, vuelve más significativo su gesto. Algo que él ignora<sup>8</sup> lo mueve a echar mano del lápiz: la oscura intuición quizás de estar salvando lo mejor del pintor, la incierta

sensación tal vez de que no es lo mismo matar hombres que zorros (cfr. LC, 23), o, incluso, el primer destello de conciencia en la noche de una atávica indiferencia moral.

Pero, además, el lápiz del carpintero hace posible en la novela lo que de ninguna manera puede causar en la realidad: la manifestación de lo maravilloso, el hecho de que Herbal pueda escuchar, en numerosas y significativas ocasiones, la voz del pintor que él asesinó. Porque si de algo no hay duda es de que el muerto le habla porque él se quedó con el lápiz, una relación de causa-efecto inadmisibles para el realismo rastreador de uso común. Mediante el lápiz, la novela traza la línea simbólica que une al muerto con el vivo, que conduce de las cerradas tinieblas de la ferocidad elemental al tenue alborear de la conciencia moral. Gracias a ese modesto útil, que es la objetivación de su legado (un legado de vida, creatividad y apertura solidaria al otro), el pintor no sólo sigue existiendo más allá de la muerte y en este mundo, sino que recrea, como lo hizo con las figuras de piedra situadas en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Compostela, a ese hombre petrificado en su propia brutalidad que era Herbal. De este podría decirse que es el último "dibujo" del pintor. Y el hecho de que al final de la novela el ex-guardia, custodio ahora de un prostíbulo (por eso la conciencia y la sensibilidad no se cotizan en el mercado, porque no ayudan a subir de estatus), le regale el lápiz a María da Visitação, sugiere de manera sobriamente simbólica



que le está haciendo entrega a la joven prostituta de la oportunidad de recrearse a sí misma, de “dibujarse”, en la medida de lo posible, una nueva vida, donde pueda gozar de la dignidad a la que su nombre parece destinarla (llamarla). En un mundo sin Dios, donde se asesina a los semejantes a lo sumo con lástima, pero sin piedad, donde María ya no es virgen ni madre de ningún Mesías, ni es visitada por ningún arcángel, sino por tristes hombres sin alas ni nada que anunciarle, en un sórdido burdel, el lápiz verbal de Manuel Rivas representa la humilde redención que ningún lápiz de madera puede traer en la realidad.

Por eso, cuando Herbal evoca para María el momento en que tomó el lápiz de la oreja del pintor al que acababa de matar y dice “Este lápiz” está dando, sin saberlo, el mejor ejemplo (ese que tanto sesudo teórico de la literatura no ha conseguido encontrar siquiera) de en qué consiste el referente de una obra estética. Porque “este lápiz” no existe, no remite a nada exterior a la novela. Es pura ficción, pura referencia intratextual, para personajes también ficticios. Y si “existe” para nosotros y si representa todo lo que hemos dicho y muchas cosas más quizás que no somos capaces de ver y otros agregarían, no es porque tenga un seudo-equivalente material en la realidad, sino porque las palabras



con que Rivas lo construyó le han dado presencia en nuestro mundo de un modo mucho más contundente y significativo (mucho más contundente a fuerza de todas las significaciones que condensa y sugiere) que la meramente material y utilitaria del objeto al que supuestamente remite. Basta leer la sección 3, la más breve del texto, que se cierra con las dos palabras citadas, para comprobar, para verificar espiritualmente (la única verificación que cuenta en arte) cómo todo el impacto de esas dos palabras, en sí mismas nada excepcionales ni memorables, proviene, no de su hipotético referente objetivo, sino de la fuerza expresiva de todo el pasaje que desemboca en ellas.

Por eso este lápiz de carpintero no remite a ninguno de madera y, en consecuencia, no tiene más referente que los contenidos simbólicos hacia los que el escritor, consciente o inconscientemente, no importa, dirige nuestra sensibilidad. El único referente de este lápiz de carpintero lingüístico es el que Rivas “dibujó” con él en su imaginación y consigue “dibujar”, gracias a su talento expresivo, en la de sus lectores. Desde la interpretación particular que hemos venido desarrollando, la referencia en literatura nunca es concreta ni directa<sup>9</sup>, sino mental y mediata, ni consta jamás de un único referente ya que, aun en el caso de que parta de uno empírico, levanta vuelo en

seguida hacia otros, los auténticos, de carácter simbólico, que son los que la imaginación del escritor provee.

Este poder creador del arte que, aun cuando opere a partir de lo existente, lo reelabora, resignifica y trasciende, está notablemente plasmado en el episodio en que se nos cuenta cómo el pintor utilizó el lápiz del carpintero para hacer que cada una de las imágenes talladas en el Pórtico de la Gloria se transfigurara en el retrato de cada uno de sus compañeros de prisión. Una referencia de existencia indiscutible para el lector (nada menos que la mismísima catedral de Santiago de Compostela), pero forjada en base a referentes simbólicos por parte del artista cristiano medieval<sup>10</sup>, actúa, gracias a la creación verbal de otro artista (Rivas), como referente de un tercero, ficticio este (el pintor), quien produce, a su vez, una obra inserta dentro de otra (un dibujo que él traza con un lápiz movido por las palabras del escritor que los ha inventado a todos), cuya existencia, por supuesto, no hay modo de verificar en la realidad pero que, sin embargo, paradójicamente, forma parte de la experiencia del lector. Estamos en presencia de la “mis-en-abîme” de la referencia, mediante la cual se relativiza y cuestiona, sin necesidad de explicitarlo, la tan mentada función referencial del arte. Esta, como el texto lo muestra en este episodio, es tan sólo un instrumento de la función simbólica, gracias a la cual la inmediatez reductora de lo referencial se diversifica y

expande en haces de significaciones universales que, a su vez, nos permiten “leer” en profundidad las realidades particulares ancladas en el tiempo y las circunstancias.

En su dibujo, el pintor funde dos épocas: la medieval, con su imaginería cristiana, y la moderna (prisioneros de la Guerra Civil). De este modo, le infunde vida a lo ya petrificado y trascendencia al sufrimiento de los presos en apariencia condenados a la desaparición y el olvido. Se subraya así, por un lado, implícitamente (no en la intención del personaje) la degradación de una religión que bendecía el encierro y asesinato de quienes no comulgaban con ella, prolongando así el intolerante espíritu de cruzada que en el pasado se había nutrido del culto al santo patrono de esa catedral. Pero, a la vez, sugiere la santidad laica, valga el oxímoron, de los presos cuyos rostros devuelven la vida e infunden una nueva significación a las grandes figuras del cristianismo petrificadas por una devoción vacua, que ha traicionado la misión redentora de sus orígenes. Ellos son los mártires ateos de una religión pervertida por la práctica de la misma intolerancia que padeció en sus comienzos.

Como si esto fuera poco, ese dibujo revela que lo que parecen tan sólo monstruosas fantasías de una época ya pasada y una mentalidad superada siguen vigentes en el presente de la acción (¿en el de la acción únicamente?) como lo prueba el hecho de que, apenas son mencionados por el pintor aquellos



“monstruos, con garras y picos de rapiña”, se hizo un silencio (el de la comprensión que penetra más allá de las diferencias superficiales) “que los delató, porque Herbal bien que notaba todos los ojos clavados en su silueta de testigo mudo” (LC, 41-42).

Por medio de su dibujo, el pintor funde lo perdurable con lo precario y lleva a cabo una verdadera canonización estética de sus compañeros. Simultáneamente, Rivas ficcionaliza un referente real (el Pórtico de la Gloria) dándonos a entender de este modo que, en literatura, y en el arte todo, no es la referencia la que funda el sentido y le otorga valor al texto, sino el entramado de vínculos y asociaciones inesperadas donde este la incluye y mediante el cual se descontractura de lugares comunes la percepción del lector. Los referentes objetivos sólo importan por las referencias simbólicas a las que el texto los remite. Por eso, en el contexto de la novela de Rivas, la catedral real está al servicio (e importa sólo en la medida en que lo presta) del dibujo ficticio y de los diversos ecos significativos que este suscita en la sensibilidad del público.

El hecho de que la novela se titule *El lápiz del carpintero* es uno de los tantos procedimientos que Rivas emplea para “desenfocar” la referencia y así, al mismo tiempo, reajustar la percepción del lector, desempeñándola de las expectativas más o menos convencionales con que accede a la lectura de una novela sobre la Guerra Civil. De

este modo, el hecho histórico que, en apariencia, debería ser el núcleo ineludible del texto es desplazado a un segundo plano por el objeto que, incluso en una obra testimonial, no literaria, habría sido mencionado de pasada, como un detalle a lo sumo conmovedor o circunstancialmente representativo de una realidad más amplia.

De manera muy postmoderna, que recuerda además al desplazamiento característico del estilo manierista, con su traslado a primer plano de lo que parece irrelevante y la postergación al trasfondo de lo que se supone es el tema de la obra, el lápiz genera también un desplazamiento de la atención desde lo histórico a lo íntimo, de lo ideológico a lo anímico, de lo colectivo a lo individual. Ninguno de los primeros términos de estas dualidades es negado u ocultado, pero sí enfocado desde una perspectiva distinta, dirigida a distanciar al lector y a hacerlo tomar conciencia de que es la recreación del tema, y no este, la que confiere su sentido a la obra. Es más, la Guerra Civil y sus consecuencias ni siquiera son el tema de la novela, sino su asunto<sup>11</sup>, es decir, el marco referencial que el escritor tomó del mundo exterior para contextualizar en él la acción y su entramado temático-simbólico.

Para crear esa nueva perspectiva a la que nos referíamos más arriba, no bastaba con la focalización simbólica en el lápiz del carpintero, por lo que Rivas apeló a otros procedimientos como, por ejemplo, el distanciamiento

temporal intra-textual: optó por empezar la narración de la historia por su final, desde la perspectiva de sus protagonistas (Da Barca, Herbal) ya viejos, cuando la inmediatez de los hechos y la ofuscación propia de la pasión que ellos despertaron ya quedaron atrás, con lo cual el lector también resulta preservado de ellas para que esté en condiciones de enfrentar el texto con lucidez, esto es, con la imprescindible suspensión del juicio que toda experiencia estética necesita para producirse.

Es así que ingresamos a la historia por el doble portal de la casa de Da Barca, donde este, enfermo terminal, aguarda la muerte con sereno estoicismo, y el prostíbulo en el que trabaja Herbal. Los dos se hallan al final de sus respectivas historias después de haber quedado al margen de la Historia. Uno, el doctor da Barca, por haber luchado en el bando de los vencidos, a pesar de lo cual sigue siendo al final de su historia lo que fue en la otra: firme en sus convicciones, solidario en sus actos y con un gran dominio de sí, tanto que le permite bromear acerca de su estado y su muerte inminente. No hay amargura en él, a pesar de que nada de lo que intentó, en el plano ideológico, se logró. Quizás porque lo inmunizaba contra ella su amor a la vida, visible en la ternura del vínculo que lo une a su esposa o en el hecho de que ya la primera frase de la novela lo muestra, enfermo y todo, “escuchando a los mirlos”, que en el transcurso de la novela aparecen íntimamente asociados

al amor. Tal vez, también, porque la derrota y el exilio no fueron lo bastante fuertes para disuadirlo de continuar sirviendo a los demás: “Le agradecían la atención, siempre gratuita, a la gente más humilde. “Desde que volvió del exilio”, contaba una vecina, “nunca le echó la llave a la puerta” (LC, 13). En Da Barca, la ideología es una forma de la ética, no un discurso probatorio, como lo es para muchos, de la verdad propia e indiscutible que decreta de una vez y para siempre el error y la mala intención ajena. Por algo el doctor es presentado aguardando la muerte en su casa, no en un hospital: está en su centro, como lo estuvo siempre. “...en la su villa de Ocaña”, podría decirse, como lo estaba don Rodrigo Manrique en las “Coplas”, cuando “vino la Muerte a llamar / a su puerta”.

No es casualidad tampoco que Da Barca sea situado “arriba, en la galería” ni insistentemente asociado con la luz<sup>12</sup>. Son indicios de ese dominio de sí al que nos referíamos antes, así como de esa limpidez de alma y de mente con que atravesó y dejó atrás las más terribles circunstancias.

Del otro lado, sin que se encuentren nunca en este final de la historia (Rivas evita así el peligro de los desenlaces dulzones y consoladores), Herbal, que luchó en el bando de los vencedores, pero que la única victoria que realmente obtuvo, la de humanizarse, la alcanzó gracias a los vencidos. Por lo demás, sigue haciendo lo mismo de siempre, vigilar cárceles: penales en un



tiempo, un prostíbulo ahora. Siempre con prisioneros, del Estado o de la miseria, no es mucha la diferencia. Herbal, el que siempre ha estado de guardia, porque nunca conoció otro modo de ser que el de impedir que otros sean. Tal vez por eso jamás pudo salir de su propia cárcel, la de su condición primaria y elemental, de la que sólo consigue, gracias al influjo del pintor, tomarse un par de permisos, salir en libertad un par de veces: cuando hace posible que Da Barca tenga su noche de bodas y la del final, cuando le regala el lápiz a María, después de haberle contado su historia y la del doctor, esto es, después de haberle transferido el legado del pintor y la memoria de sí mismo, de la “derrota” que en algo lo humanizó y que hizo posible el don que ahora le hace del lápiz y de su historia.

No es casualidad que la novela empiece en una casa y termine en un prostíbulo. Es la objetivación de la distancia que separa la dignidad aún intacta de los vencidos de la sórdida victoria de los vencedores, que no hizo otra cosa que perpetuar las mismas miserias de siempre. Aunque María da Visitaçao es extranjera y de otra raza y ni siquiera había nacido cuando ocurrió la Guerra Civil, fue derrotada en ella. Y de algún modo lo siente, siente que esa historia ajena es también la suya, porque cuando Herbal termina de relatarla está a punto de llorar. Por eso la voz del pintor lo induce a que le regale el lápiz (“¡Regálale el lápiz! ¡Regálaselo a la morena!”, LC, 200), el de la memoria de que es posible darse sin venderse;



el de la dignidad que siempre se puede ser capaz de dibujar si uno se atreve a empuñarlo.

No es casualidad tampoco que la historia en que se centra la novela sea narrada en un prostíbulo, imagen postmoderna si las hay de la bancarrota de la Historia y sus ideologías. Pero, al mismo tiempo, se subvierte esta convicción sugiriendo que, aun en los prostíbulos de la Historia, el ser humano todavía necesita contar historias, las suyas, las pequeñas, las que la Otra arroja de sí, para poder conservar la conciencia de sí mismo. Por eso este burdel es único, porque si bien se parece a tantos otros, no tiene por referente a ninguno. Es el propio entramado verbal en el que ha sido sabiamente tejido el que lo estatuye como referente virtual de las significaciones simbólicas a él asociadas.

Otro procedimiento que apunta





a diluir el papel de los referentes externos al texto, muy fuertes por tratarse de acontecimientos históricos relativamente cercanos en el tiempo y en consecuencia aún actuantes, es el de hacer que el relato de Herbal a Maria da Visitaçao nos llegue en su mayor parte a través de la voz de un narrador omnisciente. Esta narración de una narración, sumada al hecho ya mencionado de ser realizada muchos años después de ocurridos los acontecimientos, le permite a Rivas producir un doble distanciamiento que le brinda al lector la oportunidad de tener, no sólo una perspectiva mayor sobre la historia (y la Historia), sino sobre la narración misma. Esto funciona, además, como un permanente recordatorio implícito de que lo que está leyendo no es un testimonio, una reproducción pretendidamente fiel de la realidad histórica, sino una construcción ficticia con finalidades específicas que no son las del documento y en función de las cuales combina libremente los materiales tomados del mundo exterior con los aportados por la imaginación. Si hubiese querido producir la impresión de un texto testimonial, Rivas nos habría dejado escuchar a lo largo de toda la novela la voz de Herbal narrando. Pero, como no quiso someterse y someternos a la restringida competencia verbal del personaje, ni a las estrecheces de su mentalidad, prefirió interponer la mayor parte del tiempo entre él y nosotros un narrador capaz de comunicar la variada gama de implicancias emotivas y simbólicas

latentes en la historia por él creada.

Resulta sintomático, además, que el que podríamos llamar “narrador fuente” (Herbal) pertenezca al bando de los vencedores, a esa “Media España” que “ocupaba España entera”, a ese “intratable pueblo de cabreros”, para decirlo con los certeros versos de J. Gil de Biedma<sup>13</sup>. Perspectiva a contracorriente no sólo de la vigente, sino de la que se sabe es la posición de M. Rivas y se trasluce de manera incontrovertible en la novela. Quizás por eso, aparte de las razones ya aducidas, es que no le cedió la voz narrativa más que en contados momentos, que de por sí merecerían un análisis con el objetivo de desentrañar la motivación estético-narrativas de esas excepciones, pero que lamentablemente es ajeno a los fines y la limitada extensión de este artículo. Es evidente que las simpatías del narrador se dirigen hacia el personaje de Da Barca, cuya grandeza moral sirve de pórtico a la novela y por el cual accedemos, inesperadamente, a... un burdel. De este modo, desde la estructura misma, se nos sugiere que si la Historia no es más que un sórdido prostíbulo, donde el ser humano continúa siendo explotado y degradado, eso se debe a que se impidió brutalmente la creación de esa “realidad inteligente” de la que habla Da Barca en el capítulo inicial, por lo que todos siguieron siendo gusanos de seda, que “Roemos y nos disputamos las hojas de morera...” (LC, 15). No obstante eso, el pintor y el médico habían soltado su hilo



(para continuar con la imagen de los gusanos de seda empleada por Da Barca) y este se había cruzado con el de Herbal que, por algo, tantos años después, aparece ante nosotros dibujando “en servilletas de papel con un lápiz de carpintero” (LC, 22), como si intentara, sin saberlo por supuesto, tejer ese “hermoso tapiz”, esa “tela inolvidable” (LC, 15) de la que le habló Da Barca al periodista, justo en el lugar donde los gusanos roen y se disputan las hojas de morera, una de las cuales es María da Visitação. Por suerte, no hay guerra ni dictadura que acaben con los hilos que ciertos gusanos de seda logran soltar aun en medio de su aparente derrota. Y eso, contra lo que suele creer el lector ingenuo, se puede expresar sin decirlo, a partir tan sólo de un cierto modo de estructurar la novela. Esa es una opción estética, que nada tiene que ver con el referente histórico sino con el que el escritor tiene en mente. De allí que Rivas escogiera una perspectiva que, en otros tiempos, desde lo ideológicamente correcto, hubiera sido juzgada inadmisible, pero que él la utiliza para desnudar desde adentro la miseria humana de los vencedores y rendir tributo, sobria y sesgadamente, a la grandeza de algunos vencidos.

Por eso es tan importante que el relato de Herbal sea narrado por un narrador ajeno a la historia. Para evitar los peligros de la idealización simplificadora y de la filípica condenatoria. La voz testimonial (en el contexto del mundo ficticio creado por Rivas) nos llega filtrada,

desempañada, a través de las palabras del narrador exterior. No sólo vemos lo que Herbal vivió, sino que lo vemos ver. Se narra la vivencia y se narrativiza la mirada. Y, de este modo, se nos hace sentir que el verdadero referente no es lo visto, sino el ojo que lo ve. Herbal continúa siendo, aunque en otro ámbito y con otras atribuciones, lo que siempre fue: el que vigila. El que mira para descubrir la falta del otro. Nada cambió en apariencia, pero sí en lo esencial. Cambió la mirada. El modo de ver. Gracias al pintor, aprendió a ver al otro más allá de la falta (la de ser “rojo”, tener la educación y el éxito que él nunca tuvo ni tendrá, ser amado por Marisa). Y, gracias a eso, se ha vuelto capaz de dejar su hilo también, de hacer su aporte (la noche de boda que Da Barca pudo tener, la historia que le cuenta a María da Visitação, el lápiz que le regala) a la “realidad inteligente”.

Significativamente, el reportaje que le hace Sousa a Da Barca queda afuera de la narración. No es la fijación de la historia por la escritura lo que el texto recoge, sino el relato oral, fugaz y perecedero. Actitud radicalmente postmoderna: no hay versiones definitivas; todo es precario y transitorio, como el dibujo en una servilleta. No es la versión del escéptico (“Estaba quemado. El mundo era un estercolero”, LC, 11) la que cuenta para Rivas, sino el relato abierto al otro desde la diferencia y acogido con emoción (“María da Visitação tenía los ojos brillantes”, LC, 200) que no es producto del contacto ni del conocimiento directo



(inexistentes) ni de una vulgar verificación (imposible y, sobre todo, superflua) sino de la participación afectivo-imaginativa que el relato es capaz de suscitar. Los referentes desaparecen (Da Barca muere) lo referido, si ha sido bien referido, como lo ha hecho M. Rivas, perdura. Por eso, lo referido es la única referencia válida de un texto literario. No en vano, Don Quijote, Gregorio Samsa o Robinson Crusoe (pongamos los que queramos en la lista) se han vuelto nuestros referentes, aunque carecen de toda referencia. Son palabra tan sólo, pero palabra convincente.

## Notas

<sup>1</sup> La honestidad es condición necesaria de la verdad que se declara conocer, pero no garantiza en modo alguno que se la haya realmente alcanzado.

<sup>2</sup> “Estética de la creación verbal”, Siglo XXI, México, 1989, pág. 167.

<sup>3</sup> “Anatomía de la crítica”, Monte Ávila, Caracas, 1977, pág. 462.

<sup>4</sup> De hecho la tienen para todo aquel que no sufra miopía de la sensibilidad y sea capaz de ver más allá de los centímetros de estatura y el tamaño de las orejas.

<sup>5</sup> Op. cit., pág. 464.

<sup>6</sup> Cfr. “El lápiz del carpintero”, Alfaguara, Madrid, 2000, pág. 39. En adelante, LC.

<sup>7</sup> El narrador describe así el informe que, en 1936, presentó al sargento Landesa sobre las actividades del doctor Da Barca: “Era una carpeta con un montón de notas, escritas a mano con una grafía tortuosa. Los abundantes borrones de tinta, cicatrizados con papel secante, parecían vestigios de una fatigosa pelea” (LC, 47).

<sup>8</sup> El modo como lo narra lo demuestra: “Y luego me acordé del lápiz. El lápiz que él llevaba en la oreja. Este lápiz” (LC, 23). Ni el asomo de una explicación, por simple que fuera. No habría sido coherente con la elementalidad brutal, en estado puro, del personaje hasta ese momento. Es un impulso ciego, fruto de algún rescoldo de sensibilidad, tal vez el mismo que lo llevó a sentirse atraído por un ser tan exquisito como Marisa.

<sup>9</sup> A diferencia del pensamiento racional, que reduce la multiplicidad de existentes particulares a categorías abstractas y generales (“lápiz”, “mirlo”, “prostituta”, “guardia”), las imágenes verbales y plásticas remiten a una gran variedad de referentes simbólicos, aun en el caso de aquellas que, para poner un ejemplo de sobra conocido como “La Gioconda”, parecen tener un referente con “nombre y apellido”. En este caso, al igual que en tantos otros, lo que importa desde un punto de vista estético no es cómo era “realmente” la Gioconda, sino a qué referentes simbólicos aludió Leonardo valiéndose de una mujer conocida como Monna Lisa, la cual resulta totalmente irrelevante para la valoración del cuadro en la medida en que, aunque suene paradójico, Da Vinci no la pintó a ella, sino a algo que pretendía hacer que aflorara a través de la imagen que creó de ella.

<sup>10</sup> ¿Cuándo se había cruzado con ángeles y monstruos en la realidad empírica? ¿Cómo conoció el rostro de San Juan o de San Pablo, que vivieron muchos siglos antes de él? Porque a fuerza de fe los vio con los ojos de la imaginación y experimentó su contacto con tal intensidad gracias a ella que les dio vida, tanta que los hizo existir en lo inerte por naturaleza (la piedra) y perdurar a través de los siglos y convertirse en referencia aun para los no creyentes, a quienes los pseudo-referentes originales no les interesan ni convencen, pero sí lo



que ha hecho el artista con ellos.

<sup>11</sup> Empleo “asunto” en el sentido que le da W. Kayser: “Lo que vive en una tradición propia, ajena a la obra literaria, y va a influir en su contenido, se llama asunto” (*Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1970, pág. 71). Con el término “tema”, por el contrario, designo el o los campos de significación paradigmática que el texto representa y desarrolla a nivel sintagmático y que, en general, pueden ser formulados (y conviene formular) con un sintagma abstracto compuesto de un artículo y un sustantivo: el amor, la libertad, la soledad, etc. Si bien sobre todo en el uso común suelen emplearse indistintamente (de allí la apreciación que motiva esta nota) y se dice, por

ejemplo, que el viaje de Ulises es el tema de la “Odisea”, en sentido estricto y a nuestro modo de ver, el asunto como tal incide operativamente sólo en el plano sintagmático, aunque proporcione temas a nivel paradigmático. Si el asunto de la novela, como en este caso, es la Guerra Civil española, era de esperar que uno de sus temas fuera, por ejemplo, la violencia.

<sup>12</sup> “Jamás habría podido imaginar una agonía tan luminosa” (LC, 10), descubre asombrado el periodista que lo va a entrevistar; “las linternas de sus ojos” (LC, 11).

<sup>13</sup> J. Gil de Biedma, *Años triunfales*, en *Antología poética*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, pág. 84.

\*\*\*

La Comisión Directiva de la A.P.L.U. agradece al profesor Carlos López la donación de la maqueta *Universo maya*.



Se trata de una bóveda de acrílico que contiene un cubo de vidrio, dentro del cual hay una cruz tridimensional. En cada una de las superficies de estos volúmenes hay imágenes pintadas correspondientes a la cosmogonía maya. La maqueta se encuentra sobre una base de madera de 90 por 90 centímetros de base y posee 60 centímetros de altura.

Desde el 4 de diciembre este trabajo realizado por el profesor Carlos López se encuentra en la sala de conferencias de nuestra sede y está a disposición de los socios.

# LA CRÍTICA: ENTRE LA LITERATURA Y EL PÚBLICO<sup>1</sup>

por Beatriz Sarlo



*Aunque refiriéndose a la realidad de la academia argentina en los años ochenta, la lucidez del análisis de Beatriz Sarlo permite interrogar al lector acerca del papel del crítico en los tiempos que corren, sumando elementos al debate de los estudios literarios hoy en Latinoamérica. (nota de edición)*

Carlos Dámaso Martínez ha dado una perspectiva optimista del trabajo crítico realizado en la Argentina, y ésta es una de las perspectivas posibles. Yo, en cambio, vengo con una perspectiva pesimista. O más bien con una perspectiva llena de perplejidades y de dudas acerca de la efectividad de nuestro trabajo.

Por momentos me veo asaltada por la duda acerca de la utilidad del discurso que producimos. Me

pregunto si los que nos identificamos como críticos literarios tenemos un saber y un discurso, o si tenemos solamente un discurso.

Si tenemos un saber y un discurso es porque hemos definido un objeto y una forma de entrada a ese objeto: lo que en las ciencias o el discurso científico se define como “saber”. Si tenemos sólo un discurso, se trata entonces de una manera de hablar sobre algo siempre evanescente, que está siempre huyendo hacia adelante: la literatura.

Estoy segura de que no tenemos una ciencia. La legalidad de los discursos que nosotros hacemos sobre la literatura no podría ser contrastada con la legalidad de los discursos científicos. Y no estoy sólo pensando en lo que suele llamarse “ciencias duras”. Simplemente, me parece difícil contrastar la legitimidad científica de nuestro discurso con la legitimidad científica de las ciencias sociales, o de la lingüística.

Por tanto, los que hacemos crítica literaria estamos enfrentados con un objeto evanescente, que es esta textualidad que elegimos abordar desde diferentes perspectivas. Sea cuales fueren las diferencias entre esas perspectivas, el objeto sigue siendo evanescente. Y sobre él, de costado, producimos un discurso: de eso pareciera haber menos dudas. Y además esto pareciera ser lo que despierta nuestro mayor orgullo,



quizás porque se relaciona con nuestro narcisismo.

Entonces, nuestra identidad -que pasa por nuestro discurso, pero que también debiera pasar por un saber y por la definición de un objeto- es todavía una identidad problemática. Yo creo, además, que es problemática la identidad que proporciona la carrera de Letras que se cursa en esta Facultad.

Frente a este conjunto de incertidumbres quizás sea útil recurrir a las tradiciones que nos han ido definiendo. Durante mucho tiempo, a mí me resultaba satisfactoria una definición de Hauser sobre qué era un crítico literario. Hauser decía que el crítico literario era el “portador de la mediación”. El crítico literario era el espacio donde se realizaba la mediación entre el autor (para nosotros, el texto, o el texto y el autor) y el público.

Si se dice que el crítico literario es el portador social de la mediación, se está suponiendo que hay una heterogeneidad o disimetría entre el objeto del discurso del crítico (la literatura) y el público. Y que esa heterogeneidad supone por otra parte disposiciones o capacidades adquiridas diferentes entre aquel que puede elaborar un discurso sobre la literatura y aquel que lo recibe.

El crítico literario vendría a ser un distribuidor del saber (en un sentido amplio, como conjunto de disposiciones, o “savoir-faire”) necesario para leer ese universo discursivo que es la literatura. Si esto es así, también tendría razón Hauser cuando afirma que el crítico literario es una especie de hombre de dos

mundos -de esquizofrénico, podría decirse también. Porque el crítico literario es alguien que representa al público frente al escritor y al escritor frente al público. El crítico literario, enfrentado con el escritor, en realidad menta al público, dado que hace una lectura del texto que supone un movimiento de ese texto hacia el público. Pero enfrentado con el público, en realidad menta a la literatura, habla de la literatura y de sus procesos de producción.

Si esto es así, se agudiza la sensación de esquizofrenia, de personalidad dividida que afecta al crítico. No solamente es un espacio social de mediación, sino que es un espacio social en el que él tiene una relación siempre diferente con los dos polos de esa mediación. No tiene con el texto la relación que tiene el escritor, pero tampoco la que tiene el público. La cuestión es saber si tiene alguna relación que valga la pena considerar como relación específica, si existe algo que pueda llamarse relación crítica.

Queda claro también que el crítico es un individuo despojado de lugar. El público tiene un lugar, y tiene una relación de exterioridad práctica respecto de la literatura. El público como entidad real social está fuera del proceso de escritura. Entra a la literatura en un proceso segundo, que es el de la lectura. Pero tiene un lugar asegurado. Por otro lado, el escritor establece su lugar en las relaciones con la textualidad, con el lenguaje, con las ideologías.

El crítico, oscilante, un poco histérico, entre estos dos polos, coquetea con uno y otro sin decidir



nunca del todo dónde está su lugar y su relación constitutiva. El crítico es alguien definido por la ausencia de lugar. Esto es una carencia difícil de soportar pero al mismo tiempo tiene un aspecto fascinante, porque el despojado de lugar puede ocupar el lugar de los otros. Puede llegar a ocupar, imaginariamente, el lugar del escritor; e imaginariamente, y también de manera más real, ocupa el lugar del público. El despojado de lugar puede oscilar entre un lugar y otro, y ocupar un lugar y otro, sin ocuparlos nunca del todo.

Sin duda, a partir de esta caracterización, nuestra situación supone una perspectiva incómoda. Y creo que de esta incomodidad surge la dificultad que tenemos en encontrar nuestros lugares, y sobre todo el lugar de nuestro discurso. En principio, la pregunta que yo me haría es sobre la necesidad de existencia de este discurso. En segundo lugar, de existir -porque hay una especie de demostración empírica de que este discurso existe-, ¿quién escucha nuestro discurso?

Cuando me pregunto quién escucha nuestro discurso me refiero a quién lo escucha fuera de las paredes de esta Facultad. ¿A quién le podemos llegar a interesar con nuestro discurso? Retomando la pregunta de Sartre en un artículo formidable publicado en *Qué es la literatura*, ¿para quién escribimos nosotros? O para darle un fraseo más moderno (los críticos no podemos sino fechar nuestro discurso), ¿cuál es nuestro lector implícito? ¿En quién estamos pensando cuando vamos dejando marcas en nuestro

texto? ¿Cuál es el lector que se diseña cuando nosotros escribimos?

Si yo reviso mis propios textos o los textos de mis amigos, tengo toda la impresión de que el lector implícito que está en ellos son mis propios colegas: más jóvenes o más viejos, más prestigiosos o menos prestigiosos, con más o menos obra. Para leer nuestros textos es necesario realizar operaciones complicadas, a veces más complicadas que para leer los textos de los cuales uno ha partido. Las operaciones que tiene que realizar el lector implícito de nuestros textos son bastante más complicadas que las que exige la literatura misma. Y es posible que menos placenteras.

Me pregunto por qué ha sucedido esto. Tengo dudas de que éste haya sido siempre el lector implícito definido por la crítica. Y tengo dudas de que éste siga siendo el lector implícito de otros universos críticos, como el anglosajón, por ejemplo. Podemos citar textos críticos en los cuales parece haber otros lectores implícitos, que no son nuestros colegas.

Yo creo que en la Argentina, en los años sesenta, se produjo un movimiento que podría definirse como la crisis de la forma ensayo. Hasta los años cuarenta, todo lo importante que se discurrió sobre la Argentina -ya no sólo sobre la literatura argentina, sino incluso sobre la sociedad, el pensamiento, la mentalidad de los argentinos- tuvo de manera muy eminente la forma ensayística o por lo menos sus marcas. El arco va desde *Facundo* hasta Martínez Estrada, con los





relevos del ensayo nacionalista o el ensayo izquierdista. La forma ensayística era esa forma “bifronte”, que Jaime Rest ha caracterizado muy bien en ese libro póstumo que se llama *El cuarto en el recoveco*. Dice allí Rest que en la mansión de la literatura hay un cuarto en el recoveco donde se van agolpando cosas que pertenecen a todas las piezas, a todas las habitaciones de la literatura. Ese cuarto en el recoveco, que es un cuarto heterogéneo, es el ensayo.

En la literatura argentina -o en la textualidad argentina no estrictamente literaria- el ensayo era una forma muy productiva. Es más: uno podría decir que algunos de los grandes libros de la literatura argentina son ensayos. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* es un ensayo. Para no hablar de *Facundo*.

En la década del sesenta esta forma ensayo entra en crisis, asediada por nuevos discursos y metodologías sobre lo social, lo histórico, lo político, y también nuevas perspectivas y nuevos discursos sobre lo literario, que emergen incluso en el espacio mismo de esta Facultad.

Y allí adopta una reflexión despectiva (no hay proceso que no la encuentre) la palabra “ensayismo”. Si hasta ese momento el ensayista había sido un príncipe del sistema literario, a partir de los años sesenta el “ensayismo” (sustantivo que los une) comienza a tener un profundo contenido despectivo o condescendiente. Y empezamos a decir: “Hay que acabar con el ensayismo”, a partir de la idea de que el ensayismo es el espacio privilegiado de las perspectivas anti-teóricas y del impresionismo político, histórico, sociológico, psicológico, estético.

En este proceso de crisis y estigmatización del ensayo se ganan algunas cosas. Se gana en especialización disciplinaria y especificidad conceptual. Se gana en rigor. Algunas ciencias y algunos discursos de pretensión regional científica se fundan en esta crisis del ensayismo. Algunos autores quedan expulsados al borde del sistema. Se comienza a decir de Sebrelí que “es ensayista”, con una entonación despectiva. Diez años antes, en la década del cincuenta, la entonación hubiera sido otra.

Se gana y se pierde. Se fundan algunos discursos modernos, se moderniza la enseñanza de la literatura; nos modernizamos todos nosotros, y al mismo tiempo perdemos cierta posibilidad. Me da la impresión de que a partir de ese momento queda obturada en la Argentina la posibilidad de un Barthes o la posibilidad de un Benjamin. No apuesto a que sin la crisis del ensayismo hubieran florecido. Lo que digo es que quedan metodológica y teóricamente obturados.





La crisis del ensayismo obtura los *Ensayos críticos* de Barthes. ¿Quién podía escribir los *Ensayos críticos* de Barthes en el clímax dramático de la crisis del ensayismo? ¿Quién podía escribir las *Iluminaciones* de Benjamin? No digo que no hubieran surgido de no haber crisis del ensayismo. Digo que ese lugar queda bloqueado, del otro lado del muro edificado por los discursos que se reclaman de la ciencia.

A partir de entonces nuestro discurso se va enrareciendo progresivamente. Y empieza a circular de manera muy diferenciada. ¿Qué quiero decir con esto? *Sur*, en la década del 30, era una revista que podía ser leída por cualquier lector “culto” de la Argentina. No voy a entrar en la discusión política ni ideológica de la revista. Lo que digo es que, como modelo, era una revista de modernización, y un lector “culto” de la Argentina -esto es, un hombre de capas medias, algún pasaje por la Universidad, alguna disposición estética adquirida lateralmente- podía formar su biblioteca imaginaria o real con *Sur*. En realidad, también podía formarla de manera práctica: podía comprar todos los números de *Sur* y todas las traducciones editadas por *Sur*.

Y al mismo tiempo, *Sur* era la revista en la cual se constituía un sector importante de escritores latinoamericanos y argentinos. Eso lo sabemos por los testimonios de Octavio Paz y Vargas Llosa, quienes, veinte años después, dicen: “*Sur* fue la revista en la cual se constituyó mi discurso”. “*Sur* fue la revista en la cual yo armé mi sistema literario”. “*Sur* fue la revista que me proporcionó los primeros metros de mi biblioteca:

cuáles eran los primeros libros que tenían que entrar ahí, cómo tenía que empezar a leerlos y cómo pasaba de uno a otro”.

Es decir que desde un hombre “culto” (si ustedes me admiten la imprecisión sociológica) hasta los escritores importantes de América Latina podían encontrarse imaginariamente en las esquinas de *Sur*. Existía un espacio común. Lo mismo puede decirse, en otro registro estético e ideológico de revistas como *Contorno*, *El escarabajo de oro* o *Marcha*. Pero me resulta muy difícil pensar una revista equivalente para la segunda mitad de la década del sesenta y de allí en adelante. Me es difícil pensar un circuito que pudiera reunir tantas disposiciones heterogéneas, tantos actores sociales diferentes. A partir de un momento, se podría comprobar -y sería interesante ir definiendo de qué modo- que se van constituyendo redes de circulación del pensamiento crítico muy diferenciadas. Y podría decirse que por niveles diferentes de esas redes circulan discursos diferentes que van destinados a públicos diferentes.

El periodismo cultural se propone ocupar el vacío que se abría ante el progresivo amañamiento del discurso más específico sobre la literatura, que se retiraba hacia otras trincheras. El periodismo cultural va llenando ese vacío, a veces de manera inevitablemente trivial, y a veces con discursos que merecerían un destino más permanente que el de lo efímero de una revista semanal o de un suplemento.

Al diferenciarse tramas o



redes de circulación de discursos y públicos, se diferencian también sistemas de consagración. Esto se ve muy claramente si ustedes se toman el trabajo de ver en diciembre de todos los años qué consagra como los libros del año cada uno de los suplementos culturales o de los semanarios de la Argentina. Mi experiencia de hace dos años con *La Nación* fue alucinante. Yo no había leído ningún “libro del año” consagrado por ese diario. Mientras que me sentía más o menos pacíficamente representada por el balance del año que había hecho Lafforgue en *Clarín*. Es decir que la redes crean zonas de consagración que se autoexcluyen, que se ignoran; textos que nunca llegan a leerse mutuamente, textos que nunca están en una relación de espejo.

Todos los domingos repito esa experiencia. No leo ninguna novela desde la perspectiva crítica que me propone *La Nación*. Y supongo que la experiencia será inversa. El que escribe el suplemento no lee ninguna novela o libro de poemas desde la perspectiva crítica que yo propongo.

Como si esto fuera poco, la Universidad, que había sido un foco de modernización y de dinámica -con todas sus ventajas y desventajas- hasta 1966, se convierte desde ese momento en un espacio completamente irrelevante para la crítica. (...)

¿A qué nos conduce esto? A la fetichización de nuestro propio lenguaje. Nosotros, los críticos, nos enajenamos a nuestro discurso. Es posible incluso que esta misma charla sea una muestra de esa enajenación.

Quedamos alienados a nuestro lenguaje, y en consecuencia, nuestro lenguaje toma rasgos fuertemente iniciáticos.

Yo los exhortaría a ustedes a que leyeran *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. Es una tarea larguísima y por tramos terrible, pero que no exige el bagaje que exigen nuestros textos. Quizás el mejor análisis formal que se ha escrito sobre la sextina hernandiana, lo único que exige del lector es paciencia. Es un análisis que parece hecho a partir de los formalistas rusos, a partir de Tiniánov, a quien Martínez Estrada por lo demás no conocía. Pero por momentos el análisis de la serie fónica, de la semántica, de la lexical, parece pensado según el modelo de análisis de los formalistas rusos. Y sin embargo, lo único que pide de su lector es una disposición paciente, la disposición de soportar un discurso que remite sus conclusiones siempre hacia adelante, y que las razona de manera prolija y exhaustiva. No supone, en cambio, un ritual iniciático de dominio sobre el lenguaje.

Si nuestro discurso es iniciático, nuestra crítica correlativamente aparece muy fechada. Es más, la palabra “fechada” es fechada. Usamos permanentemente la palabra “fechada”, galicismo que no se conocía hace quince años, y que posiblemente dentro de cinco, no usemos más.

Pero no toda la crítica es fechada. Yo leía las *Lecciones de literatura europea* de Nabokov. Ese texto, digno del novelista Nabokov, carece de esa fuerte marca de la moda, esa fuerte marca del colega



como lector implícito que tienen nuestros textos. Yo no puedo escribir un texto donde no hable del “campo intelectual”, donde no hable de Bourdieu, donde no cite a Raymond Williams. A Nabokov no le pasa nada de eso. Él puede establecer cierto tipo de relación con el texto, que a veces es una relación lúdica, a veces es una relación de deseo, a veces es una relación casi de paráfrasis, a veces es una relación socio-cultural. Me pregunto por qué pueden existir estos textos. [...]

¿Cómo podríamos tratar de elaborar un espacio para un discurso que no expulse a sus lectores? Digo “espacio” en primer lugar, porque habíamos llegado a la conclusión de que nuestro discurso era como era, porque carecía de espacio.

Extraño los escándalos de la crítica. Extraño que nuestra crítica no sea escandalosa. En 1964 César Fernández Moreno publicó en *Primera Plana* una crítica de *Sobre héroes y tumbas*. Esa crítica produjo un escándalo, y al mismo tiempo es una buena crítica. No es una crítica periodística, lo que uno calificaría como la crítica de la superficialidad, la crítica de la peripecia, la crítica de las ideas, la de considerar la estructura formal de la novela, que describe bien su tendencia a la explicitación excesiva y al maniqueísmo. Es un texto serio y nada concesivo, pero no incurre en las afectaciones discursivas que solo remiten a nuestro narcisismo. Durante semanas los lectores de *Primera Plana* escribieron tratando de que César Fernández Moreno fuera desterrado de la revista y del

mundo porque se había atrevido a decir, razonadamente, que *Sobre héroes y tumbas* no era la mejor novela argentina.

Extraño los escándalos de la crítica. Escándalos del tipo Barthes-Piccard o el escándalo del estructuralismo en Inglaterra o nuestros escándalos locales.

Benjamin, que sin duda es uno de los críticos que no podemos ser, decía: “En toda época es preciso arrancar la tradición del respectivo conformismo que está a punto de subyugarla”. Esta es una de las primeras *Tesis de la filosofía de la historia* de Benjamin. Son tesis absolutamente enigmáticas, y contradictorias, siempre sugestivas en la actitud de quien abre puntos de vista. Ésta es una especie de exhortación a los intelectuales para modificar la relación que establecen con las tradiciones, sean éstas ideológicas o discursivas.

Yo me pregunto cuál es nuestro conformismo. Quizás nuestro conformismo es aceptar con buena conciencia, con una buena conciencia que obtura el problema, el desgarramiento, la fisura, el lugar marginal en el cual nos ha puesto un proceso argentino, en el cual nosotros mismos nos hemos puesto. Benjamin dice que el intelectual es el que siempre trabaja contra su sentido común, en contra de sus ideas, en contra de sus presupuestos. Quizás trabajar contra nuestro conformismo sea trabajar contra ese lugar de marginalidad en donde de alguna manera se nos ha colocado y de alguna manera aceptamos colocarnos.

Hay dos libros que trabajan



contra este lugar de marginalidad que quisiera evocar. Uno de ellos es *Mimesis* de Auerbach, uno de los más grandes libros de la crítica del siglo XX. El otro es *Hombres alemanes* del mismo Benjamin.

¿De qué manera trabajaron esos libros contra el lugar de marginalidad en la cual la historia los colocaba? *Mimesis* fue un libro escrito durante la segunda guerra mundial por un judío alemán que debió exiliarse en Estambul. Este judío alemán no solamente era un perseguido, por ser judío y hombre de ideas liberales, sino que además era un romanista. Entonces, lo peor de su exilio (como lo señala sagazmente otro exiliado: el crítico palestino Edward Said) es que él fue a exiliarse ante las puertas del Gran turco, ante las puertas de aquellos que habían destruido el universo cultural al cual él se había sentido vinculado durante toda su vida. De manera sumamente emocionante, en el final de ese libro, Auerbach dice que él escribió ese libro sin bibliotecas, en una situación de carencia absoluta. Lo escribió cuando parecía que la civilización a la cual él había apostado podía desaparecer del mapa. Y lo escribió como homenaje, quizás (él podría haberlo pensado así) como último monumento de esa civilización.

*Hombres arrojados* a la extrema marginalidad tuvieron el coraje intelectual de destruirla.

El otro que yo evocaba es *Hombres alemanes*, de Benjamin. Es casi forzado llamarlo un libro de crítica literaria, aunque hacer una antología es una de las típicas operaciones de la

crítica. Benjamin, también judío, tuvo que huir de Alemania, deambular por Europa, y termina suicidándose cuando cree que va a caer en manos de los nazis.

Con *Hombres alemanes* se propone hacer una recopilación de cartas escritas por intelectuales, por burgueses, por algunas mujeres, por escritores miserables y desesperados en el siglo XIX y comienzos del XX. En pequeños prólogos, de una página, Benjamin dice que la Alemania que está en manos del nazismo no es la única posible; que hubo una Alemania de la razón de Kant, o de la dialéctica de Hegel, o de los teólogos, o de los poetas. Y ese libro, escrito desde la extrema marginalidad, que es el exilio, y además un exilio trashumante, es la afirmación de que la crítica podría hacer un movimiento de reparación y de propuesta.

Quizás mentar estos libros no sea el mejor camino, porque uno queda casi paralizado por la admiración y el respeto intelectual y moral. Lo que yo quería plantear es la situación en la que experimento la colocación de nuestro propio discurso. Confío que no sea la situación en la cual ustedes experimenten la colocación del discurso futuro.

#### Notas

- 1 Artículo extraído de la revista *Espacios* N°1. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., diciembre de 1984, pp. 6-11.



## LA ENTREVISTA

CIRCE MAIA

**El poeta es siempre un traductor<sup>1</sup>**

A partir de *En el tiempo* (1958), Circe Maia ha construido una obra poética con características tan cálidas como intensas, para decirlo con palabras que le son entrañables. La apuesta por un “lenguaje simple”, que surge de situaciones cotidianas y como verbalización de una experiencia opaca a la lengua, la distingue de entrada de ciertas “complejidades” en que se distrae buena parte de la poesía contemporánea. Esa singularidad se potencia con un distanciamiento que asume varias formas: la residencia en Tacuarembó, su tarea como traductora — nuevo principio de reflexión sobre el trabajo poético — y las lecturas de textos filosóficos, que inciden en su forma de ver las cosas, en esa “respuesta animada al contacto del mundo” que

pedía Antonio Machado y que Maia se planteó casi programáticamente.

Las clasificaciones, los conceptos con que la crítica trata de leer la poesía se vuelven entonces inoperantes, e incómodos. Circe Maia se resiste a ser “ubicada”. “El metro de las generaciones, por ejemplo, no es muy satisfactorio — dice —, y me cuesta ver a la gente agrupada”. Por otra parte, “las relaciones con mis colegas son buenas, porque son pocas: pero creo que la actitud crítica con respecto a otros poetas debe pasar por el respeto”.

Aquel primer libro “adulto” descansa en un sostenido interés por la poesía, documentado por otra publicación, *Plumitas*. Maia tenía entonces 11 años; pese al típico rechazo que suscitan los poemas iniciales estaba ya en curso la búsqueda que definiría, entre otras cosas, con la asunción del acontecimiento corriente como principio de escritura, de un lenguaje “directo, sobrio, abierto”, y de la idea de belleza como “sed de existencia cierta”. Con estas palabras Osvaldo Aguirre presentaba una entrevista realizada a Circe Maia en 1994. Desde el 25 setiembre de 2009, la poeta integra la Academia Nacional de Letras como Académica Correspondiente.



## PUNTOS DE PARTIDA

OA: ¿Se alentó en tu hogar el interés por la literatura?

CM: Se alentó el interés por la pintura. Fracasamos totalmente, con mi hermana: le dimos a mi padre frustraciones en la música y la pintura. Pero había una buena biblioteca, y a él le sorprendió e interesó que buscáramos tanto y leyéramos tanta poesía. Estaban las nanas de García Lorca, un misterio y un verdadero estímulo para mí, y después Machado.

OA: ¿Cómo se produjo la edición de *Plumitas*?

CM: Yo no lo publiqué: a mis padres se les ocurrió pagar ese librito, que me da bastante vergüenza. Hacía además una especie de recorrido por la escuela, con recitados, que nunca me gustó. Recitaba con las manos así (las cruza tras la espalda y ríe), ¡ay Dios! Y era tímida, no me animaba a decir que no quería, que no me gustaba. Pero me doy cuenta de que, dentro de tanta bobada, en ese librito hay cosas que tal vez continuaron. Después traté de compensar no publicando nada, porque la experiencia de la publicidad fue negativa, en cuanto a lo doloroso que me resultaba conversar las cosas que requieren mucha maduración. *En el tiempo* es mi primer libro adulto, del que me siento responsable: lo

escribí entre los 18 y los 25 años, desde cuando estaba en preparatorios hasta cuando ya me casé y me resolví a publicarlos.

OA: El prólogo de ese libro contiene definiciones importantes, relativas a tu concepción del lenguaje y de la poesía.

CM: Sí, un poco dogmáticas.

OA: Al contrario, es un punto de partida muy sólido.

CM: Bueno, llevaba muchos años de escribir y de pensar. Uno de los caminos, una de las fuentes de la poesía, es la que yo tomo. Necesariamente uno se ve ubicado dentro de una modalidad, en la que se mantiene, con variantes. Pero esos

puntos de vista los conservo. El hecho de traducir, ahora, me ha llevado a meditar más en lo específico de la poesía como lenguaje. Pero sigo pensando que es una respuesta al mundo, que las dos fuentes de la poesía son lo leído y lo vivido, y que esto último siempre es básico. Y aunque respeto otras posiciones, me parece que si se pone demasiado en primer plano lo leído, si la poesía se piensa demasiado como experimento lingüístico, ese otro elemento, esencial, puede fallar. Hay una especie de tensión: cuando uno está creando nota que no está solo, sino en contacto



con una materia no lingüística. Al que traduce le pasa lo mismo, con la lengua extranjera. Está luchando, porque su lengua no le permite lo que la otra está haciendo muy bien. Pero yo creo en la posibilidad de traducir poesía. No en el mal sentido, de creer que el poema es el mismo: los referentes de sonido y sentido son diferentes, cada lengua es un universo distinto. Pero es legítimo, traducir es lograr la irradiación de un poema en otra lengua. Entonces, ¿por qué no es más reconocida la tarea del traductor? Si es creativa...

### PERFILES, FRAGMENTOS

OA: ¿Cómo se explicaría la “irradiación” de un poema?

CM: No hay que empecinarse en un problema de palabras. Cada poema pertenece al universo de su lengua. Pero ésta es el modelo que el traductor tiene delante para hacer un poema. Con los recursos de su lengua, el traductor trata de lograr efectos tal vez distintos, pero que son los posibles.

OA: ¿De qué manera pensabas esa analogía entre la traducción y la escritura de un poema?

CM: El que escribe está como traduciendo, tratando de hacer transparente una experiencia vital, no lingüística, que opaca a la lengua. Ojo con la palabra transparencia: yo busco el lenguaje simple, mi tipo de poesía es cotidiana porque me gusta ver cómo en cierto momento aparece lo poético. Prefiero darle una intensidad, una temperatura especial al lenguaje cotidiano. Pensemos en

los parlamentos de Shakespeare: un personaje habla en prosa, pero cuando adquiere cierta intensidad lo que dice pasa al verso blanco, el lenguaje se estructura con una respiración especial y aparece la poesía sin que haya un corte nítido.

OA: Esa insistencia en la cualidad “transparente” de las palabras, que se nota en *Superficies*, parece casi un desafío hacia algunas concepciones del lenguaje.

CM: Los lingüistas se horrorizan cuando se habla del lenguaje como puerta o medio; odian que se hable del referente. Pero sigo pensando que es un medio comunicacional: todo el mundo disfruta de un poema sonoro, pero pienso que esas cualidades lo ponen en contacto con algo que no son ellas mismas. A mí no me parece, como se dice, que el significante se enrosque sobre sí mismo y se separe de su referente. En todo poema resuenan voces de otros, claro, y no creo en un significado exterior, aparte, que se pueda señalar como idea. Pero lo importante es ese sentido que se hace transparente a través de la forma.

OA: En tus poemas no hay presencias literarias explícitas, sino más bien, en acápites por ejemplo, de filósofos: San Anselmo, Platón, Lucrecio. ¿Cómo se plantea la relación entre esos dos campos?

CM: Siempre la he visto como muy peligrosa, cuando se pretende hacer un poema filosófico, en una actitud teórica y explicativa, con la grandilocuencia y la oscuridad que



puede tener el lenguaje filosófico. Nada de eso me interesa. Me defiendo con un lenguaje totalmente cotidiano, y si al final sugiero otro problema, en un par de líneas, puede ocurrir que el lector ni siquiera se dé por aludido y entonces parezca nada más que un poema doméstico, en el que hablo de la leche, del azúcar que está sobre la mesa. Me decía una amiga: qué bien que me apoye en mi vida como ama de casa, para exaltarla... (risas). Si yo pudiera, y no quedara muy pretencioso, mostraría problemas filosóficos que están dados en mis poemas y que poca gente puede advertir, porque no están citados. Una de las cosas en que insiste la fenomenología es que el objeto tiene multiplicidad de perfiles. Eso está en el poema del paseo a la laguna (*Múltiples paseos a un lugar desconocido*, en *Dos voces*).

OA: Allí se dice que todo cambia cuando uno se decide a ver. ¿Cómo es eso?

CM: Cuando uno quiere de verdad ver. Y ve que, por más vueltas que dé, la laguna escapa, invisible, en medio de altos árboles radiantes. Entonces me decían: “ese poema es misterioso, ¿por qué la laguna escapa?” Porque nada es visible en sí, no hay un en sí de las cosas: vemos perfiles, todo es muy fragmentario.

## TEMAS MANIFIESTOS Y LATENTES

OA: ¿Los problemas de la Filosofía son también temas de tu poesía?

CM: El tema no es importante. En el

primer poema de *En el tiempo* aparece la indiferencia de la realidad al pasaje del tiempo humano, cómo salvar de esa destrucción continua, marcada casi como un aparato por el golpe del remo en el agua, que va marcando casi mecánicamente el tiempo. Y en el primer poema de *Dos voces* es otra vez el bote y otra vez el arroyo; sin embargo lo que expresa es casi lo opuesto. Entonces cuidado con los temas: como ocurre con los contenidos manifiestos de los sueños, hay que buscarlos dejando de lado lo que aparece como tal. Me han dicho que mis temas se repiten, y es probable.

OA: ¿Cuáles, por ejemplo?

CM: Hay un poema que es ejemplo de lo que quiero decir, y con el cual estoy contenta porque quedo lucida, como dice mi hija. Dice: *El gesto más simple / cortar el pan y llevarlo a la mesa, / empieza y luego acaba / — círculo de sentido que se cierra — / la...* (piensa) *pequeña molécula de un proyecto cumplido*. El proyecto es simplemente cortar el pan. Sigo el poema: *¿Trivial? Tal vez...* (suspira, se interrumpe y aclara: “no había modo de que me fallara un poema, me sabía todos de memoria y mira qué papel estoy haciendo, equivocándome”), *pero mira proyectar / la espiral perfectísima / que va del pensamiento a la mano / del ojo hacia el cuchillo*. Ese poema no habla de un cuchillo, de poner la mesa, sino de un problema filosófico, de la complejidad de la relación entre el sujeto y el objeto, lo misterioso que resulta la relación de lo psíquico y lo físico, ese largo proceso que media del ojo hacia el cuchillo.





OA: Para muchos, *Destrucciones* es tu mejor libro. ¿Estás de acuerdo?

CM: Si tuviera que elegir uno, diría que *Destrucciones* es el que todavía me duele. Ese libro fue la única manera de poder volver a escribir, no podía escribir otra cosa y tampoco podía escribir de algo tan horrible como la pérdida de un hijo. Cuando a uno le pasa una cosa de esas, tan espantosa — un accidente que se llevó a mi hijo —, no puede escribir. Entonces el tema de la muerte, de la muerte personal, espantosísima, que aparece en *Desconsuelo*, está como rodeada o protegida por un montón de otras destrucciones. La persona que pasa por eso mira y... ¿te acordás de Quevedo? *No hallo cosa en que poner los ojos/ que no fuera recuerdo de la muerte.* Vi que había diferentes tipos de destrucciones, por todos lados. Un recuerdo que se empieza a borrar en tu cabeza, que no está tan nítido, es una destrucción; la rutina, que destruye la novedad de tantas cosas. Encontré una fotografía de mi padre, sentado conmigo, y todo el paisaje lo veía en la foto, pero mi recuerdo era muy pobre. Tenía 16 años, estábamos en Chile, nos sentamos y ¿qué quedó de ese momento? Apenas una sensación de gran altura.

OA: Esa preocupación por el cambio y la permanencia de las cosas también aparece respecto a la idea del tiempo. Se habla de hechos especiales, que

están al margen de...

CM: Son esos hechos, los que no se pueden tragar. No los podés aceptar, y es como si volvieran a ocurrir. No permanentemente, claro, sino que cada vez que una cosa los recuerda, te das cuenta de que no han pasado. Después seguís haciendo las cosas, pero es como si de golpe descendiera el nivel en el que estás.

OA: Además de las líneas propuestas en *En el tiempo*, hay cuestiones de política que insisten en tus textos posteriores. ¿Hubo alguna redefinición de aquel primer proyecto?



CM: Creo que todos los poetas nos hemos preguntado por lo que hacemos y por el lenguaje poético. El hablar sobre el lenguaje mismo ya está en *Cambios, permanencias*. En *Composiciones (Dos voces)*, se dice: *Unas cosas se hacen de otras / — el portafolio está hecho de cuero — / de sonido y sentido, el lenguaje / y de muchas sustancias / el mirar...*

OA: “Y el silencio”. ¿De qué cosas está hecho el mirar?

CM: De muchas sustancias, de las que el que mira capta una y otra. Nadie capta totalmente al otro: miramos y algo vemos. El lector también percibe un aspecto, por lo menos: si el poema pudiera llegar así como si una ranura se abriera, yo quedaría contentísima. Y

ahora que vemos: mirá qué espléndida luna llena está saliendo (por calle Santiago Vázquez).

## LA EXPERIENCIA Y SU FORMA

OA: Otro objeto de reflexión en tus poemas es la imagen. En un texto de *Cambios, permanencias* se habla de la “falsa quietud” de una imagen, de un movimiento oculto tras el simple reflejo de una hija que está sentada y cuya imagen se refleja en un vidrio.

OA: Se refiere a que hay una doble luz: la luz del sol y la de los ojos. Hay una niña sentada y su imagen. Ah, es una fotografía que está en mi casa, de una hija que está sentada y cuya imagen se refleja en un vidrio. De pronto vi que había un doble movimiento, el de la luz que llega a los ojos y el de la mirada que sale hacia el mundo. La mirada es como un lanzarse hacia afuera, ¿no?, aunque te saquen una fotografía y estés inmóvil. También como en el tema de la destrucción, llegué a ver que había diferentes tipos de imágenes, lo que me sugirió una sección de ese libro. Tomé algunos cuadernos de Vermeer: allí no hay jerarquías, todo está al mismo nivel de vida intensa, sea una puntilla o el brillo de un ojo. Eso me parecía precioso: el respeto por las cosas que estando en el ser ya merecen cierta atención.

OA: ¿Cómo aparece la idea para un poema?

CM: Es una especie de inquietud, de molestia más bien. Tomás (de Mattos) lo dijo en relación con un cuento: entró

a una casa donde se había cometido un crimen y encontró una cuchara clavada en un vaso, cuyo contenido se había solidificado. Y se dio cuenta de que esa cuchara era la punta de un hilo, de la que podía sacar toda la historia. Curiosamente, ese cuento, *Mujer de Batoví*, tiene un acápite mío: “Allí cayó la muerte, y allí está ahora, quieta / como un agua de pozo” (de *En el tiempo*). No es diferente de lo que ocurre en la poesía: por eso decía que el componente no puede ser estrictamente literario. Generalmente la experiencia, que puede ser tan trivial como esa cuchara, se repite o se vuelve a vivir o a mirar y se siente que todavía no está transformada en lenguaje, que está como palpitando: molestando.

OA: ¿Qué pasa cuando esa experiencia es finalmente verbalizada?

CM: ¡Grande! (risas). La creación es siempre una alegría especialísima, no demasiado diferente del acto de terminar este mantel. Generalmente es un trabajo nocturno, aunque durante el día sigue molestando. Molestando porque uno nota que el poema no quedó bien. Entonces deja lo que está haciendo y va a mirarlo de nuevo. Y al otro día vuelve. A veces me lleva meses lograr una forma definitiva. Mi tendencia es a tachar: cuando noto que el poema está opaco lo condenso, lo aprieto lo más posible, porque me molesta la cháchara. Y le tengo mucho temor a la poesía de los sentimientos, de expresión del yo, de los amores contrariados o no. Es peligrosísima: casi siempre sale mal.



# CERTAMEN LITERARIO:

ENCUENTRO DEL SABER

Buenos Aires – 2009/10

ESTUDIANTE URUGUAYO FINALISTA



En el mes de julio de 2009, la productora argentina del Certamen de Literatura Hispanoamericana, *Encuentro del Saber*, trasladó a la Inspección de Literatura del C.E.S. la invitación para que cuatro estudiantes uruguayos participaran en dicho certamen literario, que se trasmite por Canal 7, TV Pública de Argentina, todos los sábados a las 9 horas (de Uruguay). También fueron convocados estudiantes de otros países (México, Bolivia y Ecuador). En el año anterior ya intervinieron nuestros alumnos, alcanzando un destacado papel, puesto que el estudiante Gonzalo Alonzo, del Liceo de Tarariras, Colonia, llegó a la final.

Dado lo acotado de los tiempos, pues era imperioso tener los nombres de los seleccionados para fines de setiembre, se resolvió

promover una suerte de “mini concursos”, a nivel departamental, para la preselección. Fue invitación y no tuvo carácter preceptivo, por lo que no todos los departamentos adhirieron. Se convocó a los Liceos Departamentales, a los que se envió la información correspondiente y a partir de allí debía promocionarse a los Liceos de todo el departamento. En el caso de Canelones y Montevideo se respetó la división en tres regiones que rige para esta Inspección.

En algunos departamentos la respuesta fue realmente muy fuerte y varios estudiantes y docentes respondieron con entusiasmo a la convocatoria.

Entre los estudiantes seleccionados a nivel departamental se realizó un sorteo (también por problemas de tiempo) en el que resultaron ganadores los siguientes alumnos: María Natalia Loza (Aiguá-Maldonado), José Santiago Sellanes (Libertad-San José), Christian Abel Moreira (Rivera-Rivera) y Brunela Barrios (Canelones-Canelones).

El miércoles 14 de octubre viajamos, los cuatro estudiantes, sus acompañantes y la que suscribe, a la capital del vecino país y el jueves 15 se grabó el programa, los cuatro uruguayos compitieron entre sí, con el texto que ya tenían elegido y por el que habían respondido en nuestro país. El ganador, que resultó ser



**Christian Abel Moreira**, estudiante del Liceo N° 5 de Rivera, pasó a la siguiente etapa respondiendo preguntas sobre *Lazarillo de Tormes*. La semi-final se realizó a fines del mes de noviembre, en la que respondió sobre *Poemas para leer en el tranvía* de Oliverio Girondo. Nuevamente su exitosa participación le aseguró uno de los seis lugares para la final del certamen.

Es de resaltar la actuación, en todo sentido, de nuestros estudiantes en las diferentes instancias del evento, que fue reconocida explícitamente por los miembros del jurado, por el conductor y por los representantes de la productora. Su compromiso, seriedad y dominio conceptual hizo que los programas en que participaron fueran realmente exitosos.

En la gran final, realizada el 27 de enero de 2010, el texto seleccionado por los miembros del jurado fue *Facundo* de Domingo F. Sarmiento y nuevamente la

participación de Christian fue destacada, lo que lo hizo merecedor de un muy reconocido segundo puesto y una serie de importantes premios, entre ellos una PC de última generación con todos sus accesorios.

En conclusión y más allá del resultado final, nos sentimos profundamente gratificados de que la Literatura se haya convertido en un puente cultural que unió no sólo a estudiantes de nuestro país, sino que los proyectó hacia un evento que pretende incorporar paulatinamente a todos los países del MERCOSUR y más. De la misma manera nos sentimos orgullosos del nivel de nuestros alumnos, y por sobre todo de su calidad humana, puesto que realmente dejaron muy bien representada a la Educación Secundaria de Uruguay.

Profa. Susana Nieto  
Inspectora de Literatura



# NUEVAS ADQUISICIONES DE LA BIBLIOTECA DE LA ASOCIACIÓN

“*Olimpia Marcantonis Julia*”

**HISTORIA BÁSICA DEL ARTE ESCÉNICO** de César Oliva & Francisco Torres Monreal



Este libro expone de manera conjunta los componentes que intervienen en la representación escénica (textos, modos de representación, técnicas, espacios, etc.), de modo que el teatro pueda explicarse no solamente desde el texto, sino que sea además comentado advirtiendo en él su *lenguaje proyectado* hacia la escena.

Desde esta perspectiva, se ha procurado contextualizar cada momento de la evolución del teatro, pues la escena ha reflejado siempre la Historia, particularmente en sus vertientes estética y social. En definitiva, este libro ofrece un panorama histórico de la teoría y la práctica del teatro, desde los orígenes hasta nuestros días, de oriente a occidente, en un momento en el que se está produciendo un importante desarrollo y replanteamiento de los estudios teatrales.

La Directiva de la A.P.L.U. agradece a la **Academia Nacional de Letras** la donación de los números 6 y 7 de su REVISTA, donde se encuentran, además de discursos académicos y distintos ensayos, los trabajos presentados en 2009 por la Academia en el marco del Homenaje a Juan Carlos Onetti: *Onetti en tres recuerdos* por Wilfredo Penco; *Las escrituras de La vida breve* por Juan Carlos Mondragón; *Últimos encuentros con Onetti* por Jorge Ruffinelli; *El centenario de Juan Carlos Onetti (1909 – 2009)*. *Un melancólico despojamiento de certidumbres* por Fernando Ainsa; *Onetti, un postmoderno* por Rómulo Cosse.

Revista  
de la  
**Academia Nacional de Letras**  
Año 4 N° 6 - 7. Enero - Diciembre 2009



# ACTIVIDADES ACADÉMICAS



## En la Sede

Talleres sobre Edad Media y Renacimiento  
*Un diálogo entre Literatura e Historia del Arte*

Prof. Lic. Carola Godoy  
Prof. Vanina Arregui

5, 12, 19 y 26 de mayo a las 19.30 horas

### Todo el ciclo:

socios \$200  
no socios \$400  
estudiantes socios gratis

### Cada taller:

socios \$60  
no socios \$120  
estudiantes socios gratis

## Organizadas por la A.P.L.U.

### Jornadas de actualización docente

En coordinación con la Inspección de Literatura y el Coordinador Nacional de Literatura de Formación Docente, Prof. Hebert Benítez, la A.P.L.U. ha organizado una serie de encuentros en todo el país con el fin de llevar adelante Jornadas de actualización .

Las Jornadas tendrán dos temas generales como ejes:

1. Propuestas metodológicas referidas a los textos de portada de 1er año de Bachillerato.
2. Selección e implementación de ejes temáticos en los programas de 2do y 3er año de Bachillerato.

Se seleccionaron cinco centros, distribuidos en todo el país y ubicados en lugares de fácil acceso. Las zonas establecidas fueron:

**Tacuarembó** – Rivera – Cerro Largo

**Lavalleja** – Treinta y Tres – Rocha – Maldonado

**Salto** – Artigas – Paysandú

**Colonia** – Río Negro – Soriano – Durazno – Flores – San José

**Montevideo** – Canelones – Florida



Los docentes que participarán de dichas Jornadas como expositores serán:  
Elvira Blanco: *Onetti y Tennessee Williams: un juego de fotografías.*

Leticia Collazo: *El Héroe librando su más difícil batalla: triunfar sobre las oscuras pasiones del alma. ¿Destino o construcción individual?*

Graciela de Medina: *Modernidad, Vanguardia y Posmodernidad.*

Raquel Nusspaumer: *La ciudad: ámbito fascinante en la literatura del siglo XIX*

Elena Ruibal: *Creando nuevos entornos de aprendizajes: Don Quijote en los ejes temáticos del curso de 2º año de Bachillerato*

Claudia Rodríguez Reyes y Daniel Nahum: *Construyendo competencias literarias. Diseño de actividades para Bachillerato a partir de “Oración por Marilyn Monroe” de Ernesto Cardenal*

Silvia San Martín: *Ryunosuke Akutagawa: “En el bosque”. Alternativas para una propuesta en el aula de 1º año de Bachillerato, sección portada*

Adriana Simioni: *Análisis crítico y posibles abordajes metodológicos del programa de 3er año de Bachillerato*

Silvia Viroga: *“Dormir” y “Despertar”: estado iniciático del ser. Trabajo sobre “La Bella Durmiente”, sección portada de 1º de Bachillerato.*

A continuación se detalla el cronograma de actividades:

- **24 de abril** - Instituto de Formación Docente de **Tacuarembó** - ponentes: Elvira Blanco, Silvia Viroga, Graciela de Medina.
- **15 de mayo** - Liceo N° 1 de **Minas** - ponentes: Elvira Blanco, Claudia Rodríguez y Daniel Nahum, Elena Ruibal.
- **29 de mayo** - Centro Regional de Profesores de **Salto** - ponentes: Elena Ruibal, Adriana Simioni, Silvia San Martín.
- **12 de junio** - Centro Regional de Profesores de **Colonia** - ponentes: Graciela de Medina, Silvia San Martín, Adriana Simioni.
- **26 de junio** - Instituto de Profesores Artigas de **Montevideo** - ponentes: Leticia Collazo, Graciela de Medina, Raquel Nusspaumer, Elena Ruibal.

Todos los docentes de Literatura, socios o no de la A.P.L.U., están invitados.

---

La A.P.L.U. participará de las **Jornadas Homéricas** organizadas por la *Fundación María Tsakos* que se llevarán a cabo entre el 17 y el 22 de mayo en Montevideo. En el próximo mes se comunicará vía electrónica la realización de una serie de conferencias relacionadas al tema organizadas por nuestra Asociación.

Por más información: [www.fundacionmariatsakos.org](http://www.fundacionmariatsakos.org)



## XXXVI Feria Internacional del Libro de Buenos Aires

22 de abril al 10 de mayo de 2010

Por más información: [www.el-libro.org.ar](http://www.el-libro.org.ar)

### FUNDACIÓN MARÍA TSAKOS

TALLER DE LITERATURA GRIEGA 2010 a cargo de la Prof. Victoria Morón


Jueves de 16.00 a 17.30 o de 18.00 a 19.30 hrs.

Fecha de comienzo: 18 de marzo

Br. Artigas 1080 esq. Maldonado

Por más información: [info@fundacionmariatsakos.org](mailto:info@fundacionmariatsakos.org)

Los cursos de la Fundación son GRATUITOS. Se cobra una matrícula de \$300 que da derecho a todos los cursos en los que el interesado desee inscribirse.



Lunes a Viernes 9 a 20-30 hrs. - Sábados 10 a 23 hrs.  
Tel.: 9168574 - lalupalibros@hotmail.com  
www.lalupalibros.com.uy  
Bacacay 1318 bis - Montevideo - Uruguay.

### PROMOCIÓN

saldos de libros

**Taschen**

**H. Kliczkowski**

Material de arte  
fotografía  
diseño  
arquitectura  
cine  
decoración

Precios desde \$ 200 a \$ 890

Hasta agotar stock

**Socios de la A.P.L.U.**

**15%**  
de descuento

