ciudadgótica

Revista de Literatura

Año 7 # 31 . Diciembre 2005 . $ 4



Oración a MARILYN MONROE

por eRneStO cArDeNaL

El arcón de Isaías / Grandes narradores / El escritor virtual

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

GOBIERNO DE SANTA FE

LA CAPITAL

LT
RADIO ROSARIO
AM 730

Fari

canal cinco
ROSARIO
GRUPO TELEFE

Casa de la Poesía

RED TL
MUSICANACIONAL

paseo BELLINI
RESTÓ
San Luis 2001
411 3416

HONORABLE CONCEJO MUNICIPAL

CONVENTILLO
EL PINO
1979
27 de febrero 1456
482 3278

FUNDACION
DEL GRAN ROSARIO

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

#31

staff

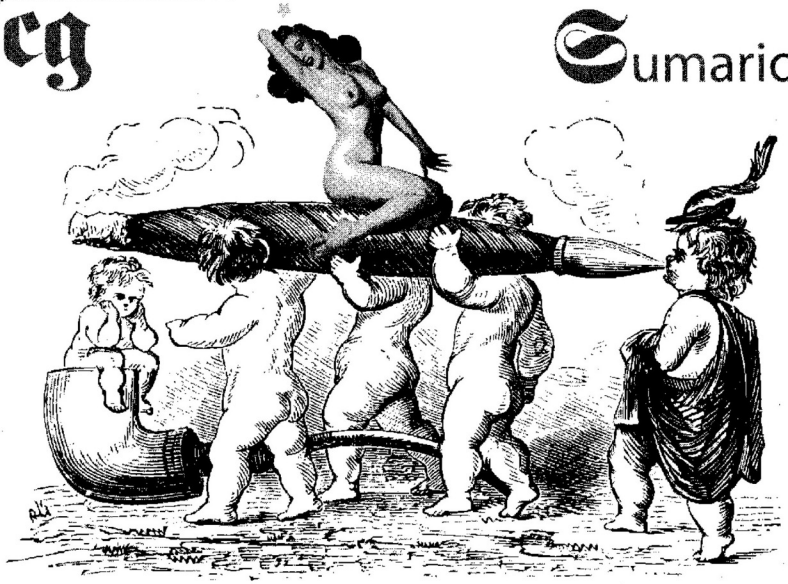
Director
Sergio Gioacchini
Consejo de redacción
Andrea Ocampo / Marcelo Britos
Jorge Isaías / Jorge Boccanera Norman
Petrich / Silvio Ballan
Adrian Bussolini / María Isabel Barranco
Mabel Martínez
Fabricio Simeoni / María Paula Alzugaray
Prensa
Mariano Roca
Diseño
Fernando Bottazzini
Diciembre de 2005 Nº 31



Ciudad Gótica es una publicación mensual de literatura. La editorial no se responsabiliza por la opinión vertida por los autores
Editorial Ciudad Gótica Santa Fe 1261. of 123. Rosario +54 (0) 341-445 0227 editorialciudadgotica@yahoo.com.ar
Editor y Propietario Sergio Gioacchini - CUIT 20-16227958

cg

Sumario



4 Ernesto Cardenal *por Jorge Boccanera* **8 Los cucos argentinos** *por Marcelo Britos* **10 Informe Dadaísmo** *por Sergio Gioacchini* **14 El arcón de Jorge Isaías** *Edgar Bayley* **16 El escritor virtual** *por Adrián Bussolini* **17 Las cartas** *por Fabricio Simeoni* **18 Sección Traducciones Ernest Hemingway** *por Mabel Martínez y Aída Grynt* **22 Los flagelantes** *cuento de Marcelo Britos* **23 La duda cruel** *por Andrea Ocampo* **24 Novedades** *nuevos libros* **28 Guía para el uso de Burócratas Principiantes**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Ernesto Cardenal

poesía de un maestro espiritual — *por* **Jorge Boccanera**

Nació el 20 de enero de ***1925*** en Granada, Nicaragua. Escribió su primer poema con tan sólo siete años. En ***1935*** ingresa en el Colegio Centroamérica de los Jesuitas en Granada donde completa sus estudios de bachillerato. Más tarde viaja a México e ingresa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, publicando ya sus primeros poemas en algunas revistas mejicanas. En ***1947*** obtiene la licenciatura y entre ***1948*** y ***1949*** estudia Literatura Norteamericana en la Universidad de Columbia (***Nueva York***) donde termina doctorándose. De mediados del ***1949*** a mediados de ***1950*** viaja por Europa (***París, España, Italia***) para regresar este mismo año a Nicaragua. Pasó un largo período de tiempo en un monasterio trapense de Kentucky, Estados Unidos, se ordenó sacerdote (***1965***) y creó en su país la abadía de Solentiname, poderoso foco de la revolución de la vida cultural y religiosa americana. En ***1952*** Su poema "***Con Walker en Nicaragua***" gana el premio del Managua Centenary. Ese mismo año fundó una pequeña editorial de poesía, "***El hilo azul***", en la que publica el trabajo de varios poetas. También "***bic***" junto con su amigo Urtecho una librería selecta, que era un lugar de reunión y tertulia para poetas y opositores al régimen de Somoza. Combatió contra la dictadura del general Anastasio Somoza, siendo nombrado en ***1979*** ministro de Cultura por el régimen sandinista. Se puede destacar entre sus obras: ***Epigramas*** (***1961***), ***Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*** (***1965***), que contiene algunos de los poemas más intensos de Cardenal. ***El estrecho dudoso*** (***1966***) y ***Homenaje a los indios americanos*** (***1969***), donde se observa una influencia clara de la poesía de la Beat generation. Cardenal une el lenguaje místico con el épico, los problemas del proletariado de su pueblo con la magia de lo cotidiano; la ironía con la intensidad de la vida moderna. Sus últimos libros editados han sido "***Telescopio en la noche oscura***" (***1983***), "***Quetzatcóatl***" (***1985***), "***Cántico cósmico***" (***1989***), un extenso poema de 600 páginas y que ha sido traducido al inglés, alemán y portugués. Recientemente ha publicado lo que hasta el momento constituye su última obra: "***Vida perdida***" (***1999***). Fuera del ámbito hispanohablante, Cardenal es bastante conocido, gracias sobre todo a la difusión en inglés de su obra, realizada por el poeta y traductor John Lyons.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Poeta y sacerdote, Cardenal, quien tituló el primer tomo de su autobiografía Vida perdida, resume en la paradoja de perder la vida para encontrarla, una forma profunda de la entrega. Ese estilo que se traduce en darse, abarca en un solo haz el hacer poético, la fe religiosa y el compromiso político. Así, el hombre que ingresó al Monasterio de Gethsemani, en Kentucky es el mismo que padeció exilio, el perseguido político que firmaba sus textos como "*Anónimo nicaragüense*" y que otros poetas, como Pablo Neruda, llegaron a publicar en sus revistas desconociendo al autor.

Su creación entonces, va enraizada a una historia ardiente y a una naturaleza exuberante, esa Centroamérica donde convergen el pensamiento mágico y la contingencia social: el mismo territorio donde el filibustero William Walker se proclamó presidente de Nicaragua, decretó el inglés como lengua oficial y ordenó el restablecimiento de la esclavitud, es el mismo donde surgieron voces de la dignidad: "*el indio*" Zeledón, general que se enfrentó en 1912 a los marines norteamericanos, pero también el salvadoreño Farabundo Martí, el nicaragüense Carlos Fonseca, la guatemalteca Rigoberta Menchú, entre muchos. En la misma tierra castigada por una retahíla de dictadores sangrientos y enajenados, se levanta una imaginería laboriosa; una creación constante que va de Rubén Darío a Miguel Ángel Asturias, de Carlos Luis Fallas a Roque Dalton.

En ese mapa, Nicaragua ha destacado siempre por su alta poesía, simbolizada por una diversidad de voces que desde distintas vertientes vivificaron el idioma: el poeta cura Azarías Pallais (primero en hablar de socialismo en Centroamérica); Salomón de la Selva (poeta que combatió en la primera guerra mundial y dejó un libro fundamental enmarcado en las vanguardias de los años '20: "***El soldado desconocido***"); el poeta metafísico Alfonso Cortes (que perturbado mentalmente vivió encadenado en la casa que fuera de Darío); el desplante innovador de Joaquín Pasos y la inventiva incesante de José Coronel Urtecho, esa universidad ambulante, personaje imbatible en el arte de la conversación...

Cardenal, nacido en una Nicaragua sitiada por las tropas norteamericanas, tiene dos años cuando las voces de su casa comentan que los liberales con el general Moncada a la cabeza, se han rendido: todos menos uno, un tal Sandino. Ese "*General de Hombres Libres*" que en México había escuchado con profunda vergüenza el comentario de que los nicaragüenses eran vendepatrias, iniciaba en 1927 la primera guerra de guerrillas del continente y seis años después lograba el retiro de los marines. En ese impulso libertario y creativo se inscribe la obra y el accionar de Cardenal. En su compromiso con el destino humano sigue sosteniendo que la revolución significa la puesta en práctica del Evangelio, y que la verdadera iglesia está con los pobres. Cardenal insiste en cambiar el mundo porque -dice- "*es posible y necesario*".

Ministro de Cultura del gobierno sandinista que subió al poder en 1979, hace tiempo que los argentinos seguimos de cerca a este poeta, militante de la solidaridad; a través de algunos de sus libros fundamentales: El estrecho dudoso, Salmos, Oración por Marilyn Monroe. Nos deslumbraba esa poesía escrita en una cuerda de oralidad y de enfoque directo que Cardenal llama "*exteriorista*" y que teje la crónica del continente americano en una trama dialogante, acercando en sus giros y locuciones populares el sabor del habla nicaragüense. Su originalidad tiene que ver con un ejercicio de montaje que introduce en la respiración del poema el tono del coloquio, pero además: consignas políticas, onomatopeyas, datos de la botánica y la astronomía, palabras indígenas, cifras, salmos, comentarios, partes de guerra, marcas comerciales, pasajes de la historia, telegramas y apuntes de viaje. Llaman la atención sus ajustadas descripciones que semejan guiones cinematográficos, con una fuerte impronta visual.

Como quedó dicho, el habla viva de su pueblo está en la base de la poesía de Cardenal, con su folklore, mitos, vida cotidiana, fauna, leyendas populares y de seguro la piedra fundamental de la literatura de Nicaragua, el Gueguense, obra mestiza escrita en nahuatl y español de gran libertad creativa. Ese Gueguense, que se burla de la autoridad, figura como el primer personaje de teatro en Hispanoamérica.

Los hilos temáticos de un poeta van entretejidos a un tapiz que repite el paso del tiempo, que da sentido al vivir. Esos estambres, se refunden finalmente en una indagación perpleja sobre la existencia. En el caso del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal (*Granada, 1925*), todos sus temas —Dios, la revolución, la naturaleza— se refunden en uno: el amor.

Y en el centro de su universo, el latido de la selva, el gran lago de Granada -quizá su paisaje preferido que lo acompaña desde la infancia- y volcanes de nombre atronador: el Momotombo, el Mombacho. Esa naturaleza en estado de gracia, cantando; un todo en comunión que lo llevó a escribir: "*Tú has hecho toda la tierra un baile de bodas y todas las cosas son esposos y esposas*". Todo eso nos llegaba de Cardenal, y además noticias de la comunidad de Solentiname, fundada a mitad de los '60 en una isla del gran lago que los españoles de la Conquista llamaban el Mar Dulce. Uno de los ejes de su poesía, el amor (un amor, no exento de erotismo) está presente desde sus primeros textos; Cardenal habla de: "*Una muchacha meciéndose en una hamaca/ con su largo pelo negro y una pierna desnuda/ colgando de la hamaca*". El amor como centro del universo se columpia desde su libro Epigramas hasta un poemario de tono místico, El telescopio en la noche oscura, título publicado por Cardenal hace sólo unos años. En ese tránsito se sitúa su extenso Cántico cósmico, con el aliento de su autor preferido: San Juan de la Cruz. La poesía de este maestro espiritual como lo llamó Thomas Merton, puede leerse como un registro de la identidad americana donde se percibe el rumor de las culturas precolombinas, el esplendor de ciudades indígenas que no tenían murallas ni cuarteles ni usura. Y la lucha recomenzando una y otra vez de la mano de la esperanza, porque, dice el poeta en los últimos versos de Hora O: "*Porque el héroe nace cuando muere/ y la hierba verde renace de los carbones*".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Oración for



Marilyn Monroe

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Señor
recibe a esta muchacha conocida en toda la tierra con el
nombre de Marilyn Monroe
aunque ese no era su verdadero nombre
(pero Tú conoces su verdadero nombre, el de la huerfanita
violada a los 9 años
y la empleadita de tienda que a los 16 se había querido matar
y que ahora se presenta ante Ti sin ningún maquillaje
sin su Agente de Prensa
sin fotógrafos y sin firmar autógrafos
sola como un astronauta frente a la noche espacial.

Ella soñó cuando niña que estaba desnuda en una iglesia
(según cuenta el Time)
ante una multitud postrada, con las cabezas en el suelo
y tenía que caminar en puntillas para no pisar las cabezas.
Tú conoces nuestros sueños mejor que los psiquiatras.
Iglesia, casa, cueva, son la seguridad del seno materno
pero también algo más que eso.
Las cabezas son los admiradores, es claro
(la masa de cabezas en la oscuridad bajo el chorro de luz).
Pero el templo no son los estudios de la 20th Century-Fox
que hicieron de Tu casa de oración una cueva de ladrones.

Señor
en este mundo contaminado de pecados y radiactividad
Tú no culparás tan sólo a una empleadita de tienda.
Que como toda empleadita de tienda soñó ser estrella de cine.
Y su sueño fue realidad (pero como la realidad del tecnicolor)
Ella no hizo sino actuar según el script que le dimos
-El de nuestras propias vidas- Y era un script absurdo.
Perdónala Señor y perdónanos a nosotros
por nuestra 20th Century
por esta Colosal Super-Producción en la que todos hemos
trabajado.
Ella tenía hambre de amor y le ofrecimos tranquilizantes.
Para la tristeza de no ser santos
se le recomendó el Psicoanálisis.

Recuerda Señor su creciente pavor a la cámara
y el odio al maquillaje -insistiendo en maquillarse en cada
escena-
y cómo se fue haciendo mayor el horror
y mayor la impuntualidad a los estudios.

Como toda empleadita de tienda
soñó ser estrella de cine.
Y su vida fue irreal como un sueño que un psiquiatra interpreta y
archiva.

Sus romances fueron un beso con los ojos cerrados
que cuando se abren los ojos
se descubre que fue bajo reflectores

y apagan los reflectores!

Y desmontan las dos paredes del aposento (era un set
cinematrográfico)
mientras el Director se aleja con su libreta

porque la escena ya fue tomada.

O como un viaje en yate, un beso en Singapur, un baile en Río
la recepción en la mansión del Duque y la Duquesa de Windsor

vistos en la salita del apartamento miserable.

La película terminó sin el beso final.
La hallaron muerta en su cama con la mano en el teléfono
Y los detectives no supieron a quién iba a llamar.
Fue
como alguien que ha marcado el número de la única voz amiga
y oye tan sólo la voz de un disco que le dice: WRONG NUMBER
O como alguien que herido por los gansters
alarga la mano a un teléfono desconectado.

Señor
quienquiera que haya sido el que ella iba a llamar
y no llamó (y tal vez no era nadie
o era Alguien cuyo número no está en el Directorio de Los Angeles)

contesta Tú el teléfono!

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



los ecos argentinos

por **Marcelo Britos**

No es fácil acceder a bibliografía genuina y especializada sobre mitos y leyendas latinoamericanos, un tema que, sin duda, siempre ha pasado por el borrador de escritores, cineastas, dibujantes, y por supuesto, por la mira de profesionales e interesados en nuestras raíces culturales.

Es cierto que la búsqueda no suele ser exhaustiva, y lo que se encuentra en la superficie no es precisamente lo más recomendable. Un grupo de antropólogos Grupo "NAYA" decidió, con mucho tino, publicar en un medio masivo de comunicación, un diccionario de mitos y leyendas latinoamericanos; un buscador en el que se puede encontrar información buscando por país, tema, o etnia.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Familiares indeseados

"Los patrones de los ingenios, para hacerse más ricos, para tener más suerte y abundancia, realizaban un contrato con el Familiar... Cada año le ofrecían un peón de los que llegan a la cosecha, para que se lo coma (...) Los dueños tenían en la fábrica un cuarto oculto donde vivía el Familiar. Allí enviaban a la gente a buscar herramientas; pero ninguno de los que entraban volvía a salir.
Los hombres que conocen de estas cosas son precavidos; llevan una cruz grande colgada de su pecho, un rosario en su cuerpo y un puñal en la cintura. Si les sale el Familiar a querer comerlos, le hacen frente y pelean. Pueden quedar lastimados, con la cara y las manos arañadas, con la ropa rota, pero se salvarán gracias a la cruz y el rosario; si el hombre pelea con el facón, entonces será devorado".
***(El Familiar*, cuco.com.ar)**.

Así comienza la historia de ***El Familiar***, un cánido infernal que intercambia riquezas por hombres, con los que satisface su necesidad de carne humana. La coartada perfecta para que los dueños de los ingenios justificaran la desaparición o la muerte de los peones, generalmente provocadas por los trabajos agotadores y riesgosos. Sin olvidar el pionero libro de **Adolfo Colombres**, *"Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina"*, el diccionario de la página **www.cuco.com.ar**, describe este y otros personajes mitológicos de la argentina y suma muchos del resto de los países latinoamericanos. No se trata sólo de la historia rescatada de la tradición oral, costumbre de herencia cultural de los pueblos nativos, sino de un trabajo minucioso que también contempla un rastreo del origen del mito, su ubicación geográfica, y las variadas versiones que lo fueron transformando con el correr del tiempo. El contenido está respaldado por una bibliografía idónea, tratados y tesis de estudiantes e investigadores que han indagado en la materia (*se puede recurrir a ella en la misma página*). Esto le da al diccionario un tono de seriedad que excede la simple anécdota y lo coloca lejos de la superchería o el repetido esoterismo banal al que, indefectiblemente, suelen conducir estos temas. Aún así, navegar por las páginas de **cuco.com.ar**, supone el descubrimiento de una dimensión más cercana a la literatura que a la ciencia. Siempre que se lo mire con ese prisma, esta interesante recopilación científica, deviene en un conjunto de relatos fantásticos que bien podrían ser la materia prima de un buen guión (*tan necesario para nuestra pobre producción en el campo de la ficción*) o para el réquiem de algún Lovecraft vernáculo.

Santos sin iglesia

La lista no se agota con monstruos infernales y duendes de siesta. Se puede acceder también a la búsqueda de creencias y mitos religiosos que son objetos de adoración en diferentes culturas. San La Muerte, la Pachamama, la Difunta Correa, santos paganos que se confunden con rituales cristianos, tienen un lugar en el diccionario y, por supuesto, con rigor científico en la descripción de sus orígenes y motivaciones.

"Lo encontramos predominantemente en la Provincia de Corrientes, y también en El Chaco, Misiones y Formosa. Su objeto es el de conseguir trabajo o de no perderlo; hallar cosas perdidas; obtener el amor de alguien, vengarse de un desaire, de una afrenta, de un mal recibido o por no ser correspondido afectivamente.

El culto es obviamente pagano, no existe San La Muerte en ningún Santoral, y no tiene fecha especial de celebración, si bien se suele conmemorar el Viernes Santo y el Día de Todos los Muertos. Este culto como el de SAN CEOMO surgieron a posteriori de la expulsión de los jesuitas de sus misiones en el noreste de la Argentina y Paraguay en 1767, de ellos también derivan el Señor de la Paciencia, El Señor de La Columna o San Ceono que crearon los naturales de la zona ya sin la orientación dogmática de la Compañía de Jesús".
***(San la Muerte*, cuco.com.ar)**

El basilisco, un gusano europeo

Una de las opciones recomendadas es la de indagar a través de la página en los antecedentes históricos y las motivaciones que llevaron a los pueblos originarios a crear estas leyendas. A contrario sensu de lo que muchas veces pensamos, la génesis de estas historias no siempre pertenece a la imaginación de nuestros antepasados, sino que responden a invenciones de los visitantes europeos que necesitaban de tabúes para manipular a los nativos. De hecho, el Demonio, una construcción ya universal y cristiana, responde a ese tipo de creencias utilizadas por los españoles como instrumento de evangelización. Era muy difícil prometerles el paraíso a quienes vivían en él, por lo tanto era más fácil propagar el terror por ir al infierno.

*"**BASILISCO:** m. Gallo culebrón, atratrao. Culebrón, con cresta de gallo, originado de un huevo pequeñísimo puesto por una gallina vieja o un gallo colorado. Es temido porque se aposenta bajo las casas y desde allí sale, mientras duermen sus moradores, a extraerle la flema -y con ello el aliento, la energía- hasta causarles la muerte.*
La creencia deriva del mundo europeo, donde se le conoce como un ser fabuloso que mataba con la sola mirada, característica que todavía conservan algunas versiones chilotas.

Sin embargo, aquí generalmente se le conoce como un culebrón con cresta de gallo, originado de un huevo puesto por una gallina vieja o un gallo colorado.
Por eso al encontrarse con esos huevos pequeños la gente siente pánico y los pone al fuego de inmediato. Dicen que de allí sale un gusanillo colorado que se aposenta bajo la casa y permanece hasta volverse basilisco, antes de un año".
***(Basilisco*, cuco.com.ar)**

Para buscadores de leyendas y literatos, la lectura de la página descubre una historia salpicada de fantasías e imposibles, para extraer de ella cualquier emoción humana. No hace falta seguir recurriendo a las remanidas leyendas de Celtas y Sajones, ya citadas hasta el hartazgo por Kipling, Irving, y Borges, para nombrar uno de los nuestros. Un buen aliciente para no emular lo peor de la ficción norteamericana, como es el caso de la inefable ***"Sangre fría"***, de producción nacional. Basta con interesarnos un poco más por nuestra producción científica, no sólo como una legítima cantera de creación artística, sino también como una forma de tomar conciencia de nuestro pasado y nuestra identidad.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Was ist **dada**?

Eine Kunst? Eine Philosophie? eine Politik

Eine Feuerversicherung?

Oder: Staatsreligion?

ist **dada** wirkliche **Energie?**

oder ist es **Garnichts,**

alles?

Resulta difícil determinar con precisión dónde y cómo nació el Dadaísmo. Podemos encontrar tendencias y manifestaciones dadaístas en un pasado próximo o lejano, sin estar obligados a usar el término Dadá al referirnos a ellas. Un movimiento nace de la fusión mágica de personalidades e ideas. La situación tensa y agobiante de Suiza, neutral en el seno de la primera guerra mundial, brindó el escenario apropiado. Podemos decir que el nacimiento del Dadá fue en el Cabaret Voltaire, a principios de 1916. Fue allí, en el corazón de la esa tensa neutralidad, donde se formó esa constelación de personalidades que engendró el movimiento. La diversidad de caracteres, antecedentes y concepciones individuales, canaliza en un mismo sentido, la energía nacida del encuentro fortuito de gente de todos los países.



por **Sergio Gioacchini**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Historia del "*Voltaire*"

Hugo Ball, filósofo, novelista, poeta, periodista y místico, funda el Cabaret Voltaire.

Había llegado a un acuerdo con el señor Ephraim, propietario del Mierei, un bar popular ubicado en el Niederdorf, barrio de no muy buena fama, situado en la muy digna ciudad de Zurich. Persuadió a Ephraim de que un cabaret literario aumentaría la venta de cerveza, salchichas y sandwiches. Ball no tardaría en atraer a un grupo de artistas que colmarían todas las esperanzas del propietario del Mierei.

Con el correr de los días, Ball visita a todos sus conocidos artistas, a quienes pide algún cuadro, un dibujo, un grabado, etc. para agregar una pequeña exposición al cabaret. A los periodistas amigos también acudió diciéndoles: "*Ayúdenme, publiquen anuncios. Quiero fundar un cabaret internacional. Haremos algo que valga la pena*".

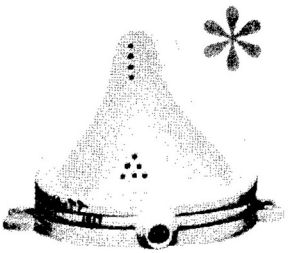
Escribe el 5 de febrero de 1916: "*El local estaba repleto, muchos no consiguieron entrar. Alrededor de las seis de la tarde, cuando todavía estábamos muy atareados ubicando afiches futuristas, llegó una delegación de aspecto oriental, compuesta por cuatro hombrecillos con cartapacios y telas bajo el brazo. Luego de múltiples reverencias circunspectas se presentaron: Marcel Janco -el pintor-, Tristán Tzara, Georges Janco y un cuarto cuyo nombre he olvidado. Por azar, Arp también se encontraba allí, y todos nos entendimos enseguida sin necesidad de muchas palabras. Los opulentos "**arcángeles**" de Janco no tardaron en estar colgados junto a otros bellos objetos, y la misma tarde Tzara leyó versos de un estilo más bien conservador, extrayendo bonachonamente las hojas revueltas de los múltiples bolsillos del saco*".

Recitales de poesía francesa moderna alternaban con sesiones de lecturas dedicadas a poetas alemanes, rusos y suizos.

En principio, el Voltaire fue un fenómeno literario; poemas, relatos y canciones encontraron allí la forma de interpretación adecuada.

Miembros y colaboradores

Habría que destacar al poeta Tristán Tzara, hombre de vivacidad ardiente, fluidez intelectual e increíble agresividad. Verdadero virtuoso de la vida y el lenguaje, se animaba crecientemente a medida que a su alrededor aumentaba la batahola. En constante actividad, parloteando en alemán, francés o rumano con singular maestría, interrumpido a veces con gritos, sollozos o aullidos. Repique de campanas y campanillas, tambores, golpes sobre las mesas o cajones vacíos vitalizaban en forma inédita el violento llamado del nuevo lenguaje poético, excitando así, por medios puramente físicos, a un público que al principio permanecía totalmente postrado ante sus jarras de cerveza. Pero aquello acabaría por arrancarlo de su estado de embotamiento, a tal punto que un verdadero frenesí de participación se apoderaba de la gente.



Tzara encontraría su igual en la persona de su anti-amigo, el médico y poeta Richard Huelsenbeck, quien había sido arrastrado al torbellino del cabaret, que convenía perfectamente a su personalidad. Su impertinencia consiguió oportunamente irritar al público, con un látigo que agitaba al ritmo de sus plegarias fantásticas, recién compuestas.

Al igual que Tzara, Marcel Janco había llegado a Zurich procedente de Bucarest. Antes de marchar a Suiza había realizado serios y profundos estudios de arquitectura. Esto se percibe en los "*relieves abstractos*", que adornarían las paredes del Voltaire, unas veces tallados en yeso o pintados, o tallados en madera. Elaboraba los afiches Dadá, escribía guiones cinematográficos e intervenía en los poemas simultáneos. Cabe destacarse también la personalidad de Jean Arp, poeta y pintor: en su actividad plástica, Arp se dedica a trabajar en papel, que luego reemplazaría por la madera, donde tallará redondeces llenas de colorido y sentido del humor, que no recordarán en nada a aquellos que registra la historia del arte, pero agradaban por su humor, la audacia de sus proporciones y su novedad. Única mujer en ese cabaret compuesto exclusivamente por poetas y pintores, la presencia de Emmy Hennings aporta un elemento indispensable a las representaciones, a pesar de que su voz y alocución no conferían a su recital ningún interés artístico en el sentido tradicional del vocablo. Sus agudos insólitos eran más bien una afrenta, que inquietaba al público tanto como las provocaciones de sus colegas masculinos. Había conocido, en el curso de su juventud, a algunos de los mejores poetas alemanes, a quienes había servido de musa.

Cómo nace el nombre de "Dadá"

Expresa **Hans Richter:** "*Hasta ahora no ha podido establecerse quién fue el que descubrió o inventó la palabra Dadá, ni qué significa en realidad. Cuando llegué a Zurich en agosto de 1916, ya existía y nadie se preocupaba en lo más mínimo de cómo ni el por qué de sus orígenes.*

Tzara y Janco acostumbraban a puntuar sus torrentes de palabras rumanas con muchos "**da-dá**" afirmativos.

Ball deja el asunto en suspenso: "*Dadá significa sí-sí en rumano y caballo de juguete en francés. Para los alemanes es una asociación de ideas entre el placer de la procreación y el cochecito infantil.*"
Tzara por su parte expresa el 1° de abril de 1916: "*Una palabra ha nacido... no sé cómo.*"

Huelsenbeck afirma: "*Ball y yo descubrimos la palabra Dadá por azar en un diccionario alemán-francés, mientras buscábamos un nombre de teatro para la señora Le Roy. Una cantante de nuestro cabaret. El término figura también en la expresión francesa:* "***Cheval á dada***". Un hecho es cierto: la palabra Dadá aparece por primera vez el 15 de junio de 1916 en el cabaret Voltaire.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El movimiento Dadá

"Están todos condenados: ¡De pie, de pie como lo harían para oír la Marsellesa o el 'Dios salve al rey...'
Dadá solo no huele; no es nada, nada, nada.
Es como sus esperanzas: nada;
como su paraíso: nada;
como sus ídolos: nada;
como sus políticos: nada;
como sus héroes: nada;
como sus artistas: nada;
como sus religiones: nada;
Silben, griten, rómpanme los dientes, ¿y qué?
Aún les diré que son unos retardados. En tres meses, mis amigos y yo les venderemos nuestros cuadros por unos francos".

(**Manifiesto Dadá de Francis Picabia**, leído en la "**soriée Dadá**" ***en el Théatre de la Maison de l'Oeuovre, París, 27 de marzo de 1920***).



Los dadaistas creían que el artista era el producto de la sociedad burguesa y además, tradicionalmente, su apoyo anacrónico y condenado. Escribieron innumerables manifiestos, cada uno coloreando el concepto de Dadá según el temperamento del autor de turno. Pero, ¿de qué otro modo podía expresarse la frustración y la furia? El Dadá se volcó en dos direcciones: por un lado, en un ataque nihilista y violento contra el arte; y por otro, en juegos, máscaras y bufonerías. Picabia y Man Ray produjeron obras perfectas de agresión Dadá en objetos como el "***Retrato de Cézanne***", de Picabia, un mono disecado, "***El regalo***", de Man Ray, una ordinaria plancha chata con tachuelas en la base. Estas dos obras combinadas con la sugerencia de Duchamp acerca de un "*ready made*" recíproco. "*Usen un Rembrandt como tabla de planchar*", funcionan como metáforas Dadá.

Picabia escribe irreverente en el "***Jesús-Christ Rastaquouére***".

"*Siempre están buscando emociones ya sentidas, del mismo modo que les gusta rescatar de la tintorería un viejo par de pantalones que parecen nuevos cuando se los mira sin mucha atención. Los artistas son tintoreros; no se dejen engañar por ellos. Las obras de arte verdaderamente modernas no están hechas por artistas, sino simplemente por hombres*".

Cuando Marcel Duchamp, en 1913, montó una rueda de bicicleta puesta al revés sobre un taburete y, en 1914, eligió el primer ready made, un botellero del hotel de Ville, se dio el primer paso en el debate que el Dadá en gran medida iba a adoptar: ¿Esta acción del artista elevó al objeto ordinario producido en masa a la categoría de obra de arte, o como un caballo de Troya penetró en una obra de arte para reducir todos los objetos y todas las obras de arte al mismo nivel?

Duchamp explicó que la elección de un ready made "*depende del objeto en general, no se trata de convertirlos en obras de arte. Hay que lograr una indiferencia tal que provoque la ausencia de emoción estética. La elección de ready mades se basa siempre en la indiferencia visual y, al mismo tiempo, en una total ausencia de buen o mal gusto. El gusto es hábito: la repetición de algo ya aceptado*". En 1923 abandona toda actividad artística (*aparentemente*).

Duchamp y Picabia se habían conocido a fines de 1910. Picabia era entusiasta, rico, absolutamente nihilista y le gustaba el humor grotesco de Alfred Jarry. Duchamp era reservado, irónico y esotérico en sus gustos. Ambos buscaban escapar al hecho de ser atrapados y clasificados entre la vanguardia de París que era predominantemente cubista, y los dos sentían un extremo rechazo por las actitudes reverentes ante la "naturaleza especial" del artista. Francis Picabia empezó a hacer dibujos de máquinas bajo la influencia de Duchamp, desarrollando el potencial blasfemo de la metáfora sexomáquina.

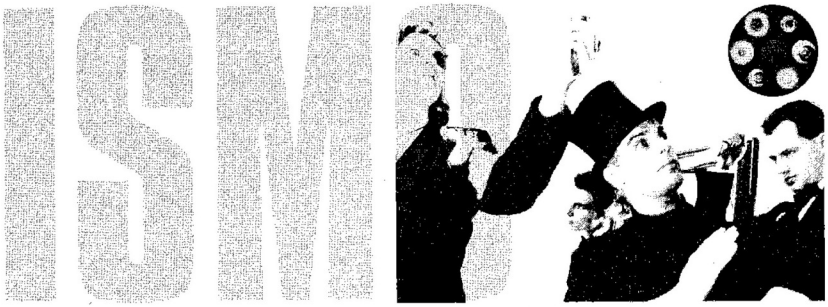
Cuando se realiza en Nueva York el Armony Show, que fue la primera muestra de arte europeo de avanzada para el público norteamericano, el escándalo se centró en una pintura de Duchamp, "***Desnudo bajando unas escaleras***". Picabia y Duchamp se unieron a un grupo de pintores y poetas igualmente insurrectos que incluía a John Covert y Man Ray. Arthur Cravan participaba en forma intermitente (*en una oportunidad desafió al ex campeón del mundo de todos los pesos, Jack Johnson, en un combate desastroso realizado en Barcelona. Duchamp y sus amigos consiguieron que pronunciara una conferencia sobre el arte moderno ante un auditorio elegante en Nueva York, pero llegó borracho e inseguro del propósito que lo había conducido allí y empezó a desvestirse en el estrado.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Por último desapareció durante un intento de cruzar a remo el golfo de México infestado de tiburones).

Este grupo permaneció ignorante del "*movimiento*" Dadá europeo al que se le había dado ese nombre en Zurich en 1916.

Picabia fue a Barcelona a reponerse por unos pocos meses de los excesos del alcohol y opio y allí, en 1917, publicó los primeros números de su revista ambulante "***391***", la mejor y más duradera de las muchas publicaciones imbuidas del espíritu Dadá. Las actividades del grupo de Nueva York culminaron en la publicación de los números neoyorquinos de "391" en 1917, que coincidieron con una acción espectacular de Duchamp. Invitado a formar parte del jurado de una exposición en la galería Grand Central que, modelada en la línea de los "*independientes*" de París, daba derecho a que se presentara todo el mundo a exponer, Duchamp envió un urinario de porcelana blanca con el seudónimo de R. Mutt descuidadamente pintado en el exterior. Cuando fue rechazado, renunció al jurado y el incidente fue difundido en las hojas sueltas The Blind Man y Rongwrong.



Arte con mayúsculas.

Aún hoy la imagen del Dadá está llena de contradicciones. Pero eso no puede sorprender, pues él mismo incitaba al malentendido, e incluso lo provocaba.

A través de más de cuarenta años, el Dadá ha cosechado la confusión que sembró. Pero esa confusión era sólo un pretexto.

Sus manifestaciones no fueron más que un medio encaminado a encolerizar a los pequeños -burgueses, a fin de que esa cólera los condujera a una avergonzada revelación de sí mismos. La fuerza impulsora del Dadá no era el escándalo en sí mismo, ni las contradicciones, sino la cuestión fundamental de todo este siglo: "¿Adónde vamos?"

El Dadá se desencadena sobre el mundo del arte como la guerra sobre los pueblos. Estalla sobre él sin preaviso, en medio de una atmósfera pesada y amenazadora, y dejó como herencia nuevas ideas, nuevos hombres, nuevas >> tendencias que apelaron a un público nuevo. De él nacen formas totalmente inéditas de expresión. Sus exponentes creían que el artista era el producto de la sociedad burguesa y además, tradicionalmente, su apoyo anacrónico y condenado. La guerra demostró finalmente su podredumbre, pero en vez de ser capaz de aunar esfuerzos para la construcción de algo nuevo, el artista aún estaba atrapado en la agonía mortal de esa sociedad. Era por lo tanto anacrónico, su obra estaba totalmente fuera de lugar y los dadaístas querían probar en público su despropósito.

El Dadá fue una expresión de frustación y furia.

Pero, después de todo, los dadaístas eran pintores y poetas y subsistían en un estado de compleja ironía, pidiendo el colapso de una sociedad y de un arte de los cuales ellos mismos dependían de muchas maneras, y la sociedad, para completar la ironía, se mostró masoquistamente interesada en abrazar el dadaísmo y pagar unos pocos céntimos por sus obras con el propósito de convertirlas también en

La nueva ética se manifestó de diversas maneras, según los países, los artistas y los temperamentos, revelándose tanto de modo negativo como positivo, a veces como arte, otras como anti-arte, profundamente moralista o totalmente amoral.

Es comprensible que los historiadores de arte, habituados por su actitud profesional a distinguir las características formales de los estilos en sus distintas épocas, se hayan sentido perplejos ante la contradictoria complejidad del Dadá. Se propusieron medirlo en su ancho y su largo, así también su profundidad, pero les era difícil captar su contenido real. Los periodistas consideran que su contenido esencial se resume en el escándalo que provocó.

Y en cuanto a las dadaístas mismos, cada uno relata de muy buena gana su participación personal, con una modestia que jamás fue una de las características típicas del movimiento. Así, poco a poco acabó por esfumarse la imagen real de Dadá, hasta reducirse a un borroso reflejo en un espejo. Desde entonces ese espejo también se hizo trizas, y cualquiera que haya recogido alguno de sus pedazos podrá proyectar su propia imagen del Dadá...

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EDGAR BAYLEY

En el mezquino panorama de los grandes poetas argentinos, podríamos inscribir sin temor a equivocarnos la obra del inclasificable y rebelde Edgar Bayley. Vinculado desde muy joven a los movimientos de vanguardia en la década que va del '40 al '50 y aún después, su nombre figura en la dirección de las revistas "Arturo" (1944), "Arte Concreto-Invención" (1945) y la legendaria "Poesía Buenos Aires" (1950-1960) con treinta números trimestrales, luego vendría "Zona de la Poesía Americana" (1953-1954), donde su rol fue preponderantemente activo. Reunía en sí una rara intuición y una fina perspicacia que le permitía escribir medulosos ensayos reunidos luego en dos libros fundamentales para el conocimiento de la poesía "Realidad interna y función de la poesía, Rosario", Ed. Biblioteca, 1966 y "Estado de alerta y estado de inocencia", Bs. As., Argonauta, 1989). Rodolfo Alonso ha escrito de él: "su capacidad de razonamiento -muy profundo- y, al mismo tiempo, su capacidad humana unida a esa rigurosa inteligencia". Ejerció durante su vida un magisterio nunca inducido por él. "Bayley siempre supo leer lo que había que leer en la gente, como captó a Raúl Gustavo Aguirre me captó mí", dirá Mario Trejo años después a Daniel Freidemberg (Obras, Bs. As., Grijalbo, 1995). En su tarea de esclarecimiento y resistencia hacia fáciles caminos donde saben perderse los talentos inocentes o desavisados, él siempre permanecía despierto. Algo muy sano, casi un socrático, diríamos para definirlo de algún modo. La discusión creativa era siempre alentada y enriquecida cuando uno lo trataba. "No hay que devenir institución", repetía. Su vida fue un ejemplo de resitencia al acartonamiento, a la payasada, al autobombo, a las concesiones del "marketing" diríamos ahora. Rehuyó las ediciones de sus poemas de la presión de las grandes editoriales, prefirió entregar sus libros a pequeños sellos que garantizaban llegar a los verdaderos interesados en su poesía -o en la poesía a secas-, aquellos que no se dejarían embaucar por el envase. Tal vez con la íntima convicción que si lo suyo era importante, llegaría de todos modos y que los esfuerzos por imponer su obra carecerían de sentido si su validez estaba cuestionada. Un ejemplo que tiene cada vez menos seguidores en este patético panorama de la poesía argentina actual. Descreyó de los fetiches, de las zancadillas del éxito y para ello apostó por una poesía de audacias formales que respondían a su ideología poética, no le interesaba provocar por la provocación misma. Por ello puede decirse que si uno recorre toda su poesía publicada no hay un poema del que haya podido avergonzarse. Toda su poesía -y esto es casi único en un poeta argentino- tiene nivel similar, la prueba es que uno la relee a través de los años y siempre parece estar descubriéndola. La poesía de Edgar Maldonado Bayley (él prefirió llamarse Edgar Bayley a secas), sin temor a la equivocación, al extravío, se encuentra entre las más altas y fascinantes aventuras creadoras del español en todas las épocas. Como una nuestra breve, antológica -toda su obra lo es- de un hombre que habitó entre nosotros y que delicadamente nos regaló lo mejor de sí. Fue un gran amigo de los poetas de Rosario, nos visitó muchas veces para leer sus poemas, para darnos algunas de sus charlas enriquecedoras, con la sonrisa irónica y cómplice con la cual alguna vez nos dio un abrazo y compartió con nosotros un vaso de vino.

Obra publicada en verso: *En común, La vigilia y el viaje, Ni razón ni palabra, El día, Celebraciones, Nuevos poemas, Alguien llama, Algunos poemas más, Antología Personal.* **Teatro:** *Burla en primavera, Farsa de Isopete y El sastre y Dulioto.* **Relatos:** *Vida y memoria del doctor Pi.*

NO PUEDO DECIRLO DE OTRO MODO

vendrá un día un día vendrá un día
habrá un día
una mañana
y tendremos lo que fuimos somos
hubo un día
una marsopa
un escabel un pámpano en el aire
no puedo decirlo de otro modo

cuando me pongo a conversar sobre estas cosas
mi intención es ser muy claro y muy resuelto
no puedo decirlo de otro modo
vendrá un día un día vendrá un día
una mañana
y todo será muy claro y muy despierto

LA CAÑADA

la cañada puede ser cubierta
facilitar el tránsito de las gentes
no es bueno una cañada en plena ciudad
es un cobijo de plantas y animales /
/ no deseados
y de noche está poco iluminada
a veces corre el agua y se desborda
y el viento la agita
y la desvelan los huesos
las piedras
las esquirlas
la cañada será cubierta
y olvidados su invierno y su verano

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Bayley no posó de rebelde, pero fue un rebelde a su modo, un provocador no agresivo que usaba el humor y la fina ironía para que se debatieran las ideas.

CAMBIO DE ESTACIÓN

los ruidos de la calle
tan diversos
la agitación del follaje
de los árboles cercanos
el ir y venir de las hormigas
el fin del verano
ponen un orden nuevo
en el peldaño
el estribo
en la cabellera de la noche

un balcón entreabierto
la luz crece como un río
rodando por escaleras
es el primer paso del sueño
en la fogata lejana

un hombre camina solo
se detiene a ratos
observa
escucha una risa
la fiesta está por comenzar
y baila finalmente
con la mujer que lo llamaba en sueños
en la luz y el aire
y en la noche despierta

DIFICULTADES
DE LA TRADUCCIÓN

más allá de vegetaciones
y palabras
mi solo argumento es este árbol
bajo su sombra
estoy conmigo

el follaje
el fulgor
se han conmovido
y no pueden traducirse

así como nosotros
árbol tierra
ida vuelta
contigo estoy
es mi argumento
no puede traducirse

LLEGO NADANDO

cuando alguien me escribe yo le escribo
cuando alguien me piensa yo lo pienso
cuando alguien me olvida yo lo olvido
tengo mi corazón la mano la araucaria
alianza y comunión
es mi destino

navego otra vez
este mar me lleva hacia mis bodas
brillo y oscuridad
llego nadando

LA AMAPOLA

al caminar entre la gente
sin apuro
me paro a conversar del sol del aire
y de los siglos venideros
oh los placeres de mi nueva habitación
de la mano amistosa que retiene la mía
conozco el fuego de la pequeña cocina
y otras llamas más sorpresivas
que abaten nuestros sentidos
conozco conozco otros barcos otras piedras
otros reflejos de luz y plata
pero llevo con placer al nuevo albergue
la ristra de cebollas una esquela
y el canto del feriante
los ojos muy pintados de la niña
y la amapola

LOS DESIERTOS REALES

los desiertos reales
los mares imaginarios:
no hay palabras para elogiar a esta magnolia
tampoco hay forma de destruir las palabras
ni el oficio de florista

(guarden compostura:
en la soga de colgar se agita la flor blanca)
una tez de flores de cerezo
la última gota de sangre
los desiertos reales
los mares imaginarios
no pueden compararse a esta magnolia

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EL MISMO LIBRO A LA HORA SEÑALADA



por **Adrián Bussolini**

El título podría sugerir una obra de suspenso con la intriga garantizada. Mencionar un libro resulta extraño en este tipo de sagas. No se trata de asesinatos ni de espías con enormes lupas o escondidos detrás de diarios viejos. En el año 2001, una gran cantidad de notas en Internet hacían referencia a un hecho sencillo pero de gran fuerza multiplicadora.

No era la primera vez ni sería la última. Las autoridades de la ciudad de Chicago junto a distintos organismos ligados a la cultura, en especial las bibliotecas y librerías, organizaron la lectura de un libro. La consigna era la lectura simultánea de un libro a la misma hora por la mayor cantidad de gente. La elección recayó en "Matar a un ruiseñor" de Harper Lee. Esta novela ganó el premio Pulitzer en 1961. Según quienes la eligieron para esta experiencia, la novela aborda muy bien la temática de la justicia social y los derechos civiles. Primer mundo mediante, las bibliotecas se armaron convenientemente de ejemplares de la obra y para las librerías resultó un buen negocio este especie de best-seller a la carta.

El éxito de la propuesta tuvo que ver con encontrar un libro que respondiera a las espectativas de la población y a la vez tuviera calidad. Hay un prejuicio muy extendido entre las personas, por el cual los libros buenos deben ser aburridos y sólo son aptos para especialistas a los que les gusta "sufrir". También hay "especialistas" que gustan de esta teoría para subirse a un caballo de resuello corto.

Esta experiencia es otro ejemplo de "globalización al revés" donde un hecho simple se convierte en movilización inédita. La red sirvió para hacer conocer la idea en todo el globo y despertar en nosotros esas intuiciones que siempre tuvimos pero no llevamos a la práctica, un pequeño viento azul demorado en la garganta.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Fijar memoria en el otro

por **Fabricio Simeoni**

La imagen podría ser la de una habitación desnuda o un cuarto de hotel, un cuerpo atravesado por otro cuerpo; una carta, la tinta y un cuerpo y dos cuerpos. El que escribe no está solo, en el papel habita otro que en la letra se acerca, vive. El que escribe puede sentirlo, una presencia junto a una no presencia, que incita a la desinhibición, a la desnudez, a la verdad. En las cartas hay un gesto comunicativo ético, se engaña sólo al enemigo, los seres cercanos, los seres parten, conviven en la sangre de la letra, es imposible mentir, porque ante ese papel es imposible mentirnos. La palabra escrita a mano es, además de un signo, grafía, una inscripción y una huella. No se trata de la distancia que impone una máquina, sino de la proyección del cuerpo nada menos:

la pulsión de un yo que busca fijar su memoria en el otro

El contacto con las cartas, propone el ejercicio de otros sentidos que creemos desvinculados de la experiencia de la lectura, es el caso del olfato y el tacto que se encuentran implicados. El papel puede ser grueso, de diversos tonos, áspero y la tinta, siempre deja una marca, un cierto relieve. Desde el sentido de la vista se pueden percibir los rasgos de la caligrafía, que exhiben el rastro de la locura o la quietud, las tachaduras de letras, las oraciones y las frases incompletas, donde seguramente la velocidad de la mano sucumbía ante la rapidez del pensamiento. La experiencia de lectura de cartas es una experiencia que afecta a los sentidos y que nos ubica cuerpo a cuerpo con el documento, una dimensión material de lo histórico que se nos hace presente y que nos promete algo que parece estar más cerca de la esfera de la verdad. Lo que tenemos frente a nosotros es una fuente primaria, una pista, un secreto. En la carta lo que se presenta en primer plano es un acto voyeurista por excelencia, que es estar leyendo correspondencias, que no nos fueron dirigidas. En algunos casos, además de una curiosidad lícita por lo que pueda revelar sobre su obra, asomarse a una correspondencia literaria, por ejemplo, cuando su autor ya no participe de nuestra época, implica un voyeurismo refinado. Los límites entre lo público y lo privado se difuminan. Y nos adentramos en la intimidad de esas cartas, en los particulares estados de ánimo de su autor, en cada circunstancia. En medio nosotros, destinatarios indirectos pero ya con derechos suficientes para participar de la experiencia de leer cartas públicas o íntimas de un hombre público.

Por qué no pensar que ciertos intelectuales comparten la certeza de esa proyección y también sin inocencia, ni demasiada modestia, la idea de que sus escrituras son un gesto que confía en trascender, en vencer el límite de un determinado período histórico en el que a pesar de los enormes y cruentos cambios sociales, la palabra escrita goza todavía de un gran respeto. Asimismo, en ciertos casos los géneros íntimos dejaron de tener en el siglo pasado, una función meramente documental, para volverse, ellos mismos, literatura, las cartas de Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik, así como las misivas secretas que Leopoldo Lugones le envió durante años a su amante, o la correspondencia de Puig son parte destacada de un corpus textual. O el caso de Mauricio Rosencof en que *'las cartas lo salvaron'*, ya que preso por la Dictadura Militar Uruguaya, se especializó en escribir cartas para los guardias, los que le entregaban lápiz y papel, para escribirle a la hermana, la novia o la madre, a cambio de dos cigarros, un *'cacho'* de pan, un huevo duro. En esos canjes a lo que más aspiraba es que le dejaran la mina del bolígrafo y los papeles para armar cigarros en donde escribía obras de teatro y poesía. Una vez escritos esos papeles hacía un envoltorio, lo escondía en el dobladillo de la camisa y cada treinta o cuarenticinco días se lo podía mandar a la madre para que lo lavara.

El Área Literaria de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario lanzó en Abril de 2005 un Ciclo Itinerante de lectura de cartas, denominado: *"Leer contra el olvido: 2005 el Año de la Carta"*. El mismo se desarrolló cada quince días en distintos distritos y centros culturales de la ciudad de Rosario. Consistió principalmente, en la lectura de cartas de personajes destacados de las artes y la política, o de cualquier persona. El recorrido de las lecturas se organizó en cuatro módulos: la carta histórica, la carta sentimental, la carta de emigrados e inmigrados y la carta abierta, testimonial, anónima e imaginaria. Cada encuentro se nutrió de otras disciplinas artísticas como la fotografía, el cine, el teatro, la animación y la música, prevaleciendo invariablemente el vínculo con el género epistolar. La Lic. **María Paula Alzugaray** y el Lic. **Federico E. Tinivella**, coordinadores del Área Literaria, destacaron que la propuesta se constituyó sobre la base de un género familiar y cotidiano con el fin de acercar *'la Literatura'* a espacios en donde generalmente no se había llegado. Afortunadamente los objetivos se lograron, contando con la participación de los colaboradores y de un público heterogéneo y predispuesto. Dado el éxito cohechado se están previendo proyectos similares para 2006.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Sección
Sobre la traducción N° 13
Coordina Lic. *Prof. María Isabel Barranco*

En esta nueva entrega acerca de los problemas de la traducción el rumbo nos lleva hacia un texto narrativo de Ernest Hemingway (1898-1961). El abordaje se emprende a partir del nivel lexical, que se focaliza como un nivel problemático, ya que nos encontramos ante un texto escrito en lengua inglesa por un norteamericano del cual se cotejan dos versiones: una en el español de la península y la otra en el español de la Argentina de hoy. Desde este enfoque, la traducción nos conduce inevitablemente a pretender el logro de la comprensión del texto que hemos seleccionado. A medio siglo de su publicación, este fragmento de la novela de Hemingway remite a la propuesta de escritura de una generación, la de los narradores norteamericanos de la primera mitad del siglo XX. Contemporáneo de Fistzgerald, Faulkner, Dos Passos y Steinbeck, y aunque vinculado con cada uno de ellos, nos presenta un mundo espiritual y una narración que subrayan un momento muy subjetivo en la concepción de la vida y de la sociedad en la novela norteamericana.

TRADUCIENDO LITERATURA
REFLEXIONES, PROBLEMAS INTRALINGÜÍSTICOS Y HEMINGWAY

AÍDA GRYN *
MABEL MARTÍNEZ *1

Como dice Newmark en su Manual de Traducción, la traducción, muchas veces, es verter a otra lengua el significado de un texto en el sentido pretendido por el autor. Mounin, en tanto, sostiene que la traducción puede simplemente reproducir, o ser, el original. Por eso la principal tarea del traductor es traducir. Y García Yebra dice que lo que debe ser tra-ducido, tras- ladado "llevado al otro lado" es la obra original. Trasladar los textos considerando las particularidades lingüísticas de los lectores del producto a traducir.

Suzanne Jill Levine, en su libro "Escriba subversiva: una poética de la traducción" (México, FCE, 1998), sostiene que el traductor literario, lejos de la idea tradicional de verlo como un escriba servil y anónimo, debe considerarse como un escribano subversivo. Su labor destruye la forma del original, a la vez que reproduce el sentido de una nueva forma: después de todo, la primera y última función de la traducción es la de relacionar ambiciosamente y con destreza los significados.

Hablar de traducción literaria, parafraseando a Esteban Torres en su "Teoría de la Traducción Literaria" (Madrid, Síntesis, 1994), no implica en modo alguno una "sacralización"del texto literario y su tajante separación de las restantes formas del discurso oral o escrito, sino todo lo contrario: "sólo se desea resaltar-ahora sí con palabras de Torres- que no se prescinde de las propiedades formales de expresividad, delimitación y estructuración que caracterizan al texto literario".

Otro maestro y genio de la literatura y de la traducción, Jorge Luis Borges, en algún momento produjo, tal vez, en tono dubitativo, el siguiente discurso: "Quizá el oficio del traductor es más sutil, más civilizado que el del escritor: es obvio que el traductor viene después del escritor. La traducción es una etapa más avanzada". Humildemente, nos identificamos con esta idea subrayada por el escritor argentino y nos hacemos cargo.

En un comentario sobre "La tarea del traductor" de Walter Benjamin, Maurice Blanchot escribe: "El traductor es un individuo extraño y nostálgico, experimenta en su propio lenguaje, aunque en forma de carencia, todas las afirmaciones presentes que promete la obra original (o lo que queda del original -un original que el traductor nunca puede alcanzar del todo ya que no está en casa, cómodo en su idioma, sino que es un huésped eterno que no vive allí-). Por eso, si confiamos en los testimonios de especialistas, al traducir tenemos más problemas con nuestro propio len-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



guaje que con el que no poseemos". Estos comentarios parafraseados, compartidos y reforzados sirven como marco para presentar este artículo. Trabajar con las lenguas ha dado lugar a que desarrollemos una "conciencia interlingüística" -y, desde ya, irremediablemente, una "conciencia intralingüística"-: constituimos una única humanidad, retomando palabras de Mario Wandruszka ("Interlingüística", Madrid, Gredos, 1980), pero no nos entendemos en la acepción más simple de las palabras, porque hablamos tres mil lenguas diferentes, porque nos distinguimos a causa del uso de innumerables dialectos y sociolectos".

Ahora bien, ¿qué pensamos acerca de esos componentes lingüísticos que son las palabras -fundamentales para el traductor? Las palabras no son unívocas ni monosémicas. Para el agente traductorial no significan sino que son. Nacen a la vida cuando se pronuncian Las palabras son grafías, son sonidos. No son nada; no valen nada. Algunos dicen: son todo lo que tienen los traductores.

En cada comunicación verbal utilizamos las palabras como piezas de un juego. Esos juegos son producto de las relaciones semánticas que se ocultan entre las palabras y nos demuestran que el significado de las palabras varía según su uso -ya lo expresaba el filósofo del lenguaje, Wittgenstein- y su posición con respecto a otras unidades lingüísticas. Dicho de otra manera -en términos de S.J.Levine-, cuando juegan, las palabras hacen el amor: "conjugación y copulación". Traducir es jugar con las palabras y esos juegos confunden al traductor y, en ocasiones, lo obligan a traicionar. Recordemos las similitudes fonéticas entre traduttore y traditore y las diferencias semánticas. La traducción busca y enfatiza los vínculos ocultos que puedan existir entre dos lenguas, entre dos culturas, entre dos poesías.

Mencionamos juegos verbales, palabras, que nos llevan al léxico. El léxico designa al conjunto de las unidades que forman la lengua de una comunidad, de una actividad humana, de un hablante. Esas unidades no pueden estudiarse aisladas, ya que su análisis constituye una parte fundamental del discurso a traducir.

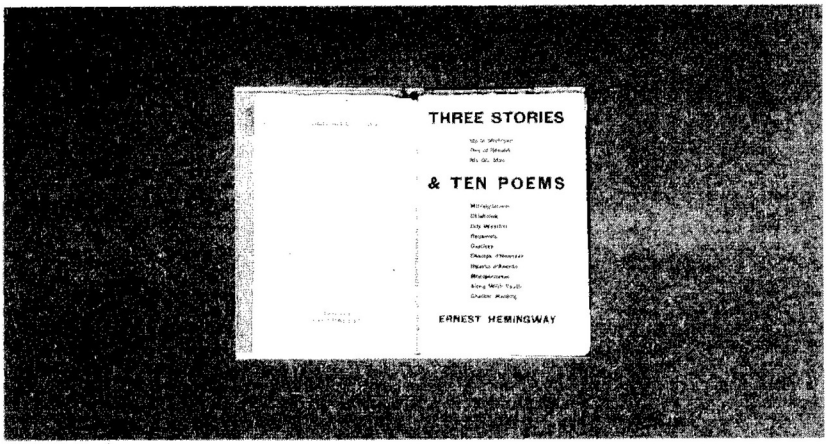
También debemos señalar que esas unidades lexicales son parte del estudio. Podemos expresar nuestras ideas no sólo mediante una palabra sino a través de frases ya existentes en la lengua, en locuciones, fórmulas verbales o modismos; o bien a través de variedades dialectales. Los estudiosos no han elaborado todavía un criterio único para enfocar la fraseología, clasificar los giros idiomáticos, determinar en qué se diferencian unos grupos de palabras de otros y que principios deben seguirse para analizar las maravillosas posibilidades de la lengua y de sus creadores. Es natural que así sea, pues las dificultades y sutilezas que se presentan en el estudio de las expresiones estables y frases hechas son infinitas. Otra problemática que es conveniente indicar es la que se relaciona con los topónimos.

Estas estructuras lexicales entrañan una gran dificultad para los traductores. Parafraseando un proverbio, se puede decir: lo que es bueno para el retruécano es la muerte para el traductor. El traductor debe disponer de un amplio saber lingüístico, de una importante competencia comunicativa en la lengua meta que le permita decidirse por la opción léxica adecuada. Muchas pueden ser las correspondencias que se den en la lengua 2. Entonces, se produce un fenómeno llamado diversificación. También puede darse que en la lengua meta exista una sola correspondencia y hablamos de neutralización.

Otra situación es posible cuando no sólo se dan menos expresiones en la lengua de llegada que en la original, sino que a una palabra no le corresponde ninguna. Así, pueden darse los llamados vacíos lexicales, que, según creemos, se superan con los préstamos, neologismos, calcos semánticos y hasta, en algunos casos, con la incorporación del elemento lingüístico de la lengua 1 y la nota aclaratoria a pie de página; por ejemplo, en el caso de los regionalismos.

>>>

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Nos proponemos, ahora sí, después estas necesarias reflexiones, trabajar a Ernest Hemingway, y en la amplitud de su obra y de su interesante manejo lingüístico, un fragmento de una de sus obras más reconocidas. Debemos escuchar las voces de los escritores de otras latitudes e intentar entender las maneras en que a los lectores de español de la Argentina se les comunica la literatura, la literatura traducida, la literatura universal.

Hemingway es un escritor que maneja un lenguaje vigoroso, concreto y despojado. Su universo narrativo plantea conflictos entre una vida libre y otra exigida por vínculos sociales y afectivos. The Old Man and the Sea [trad. esp. El viejo y el mar] del año 1952 es la novela de la madurez del autor norteamericano.

Para Hemingway como para sus personajes es inútil engañar a la vida, tratar de explicarse el problema del mal y del dolor, buscar sus causas en la coyuntura histórica y social. La vida es una mezcla de bien y de mal, cuya superficie puede ser brillante e ilusoria, pero debajo de ella hay otra realidad: el dolor y la muerte. En la novela utiliza un símbolo, el pescador, para señalar el conflicto nunca resuelto entre hombre y naturaleza, entre el hombre y el gran pez.

Del párrafo seleccionado para trabajar, ofrecemos el original y la traducción realizada por Lino Novas Calvo y la de una de las coautoras del presente artículo.

He was an old man who fished alone in a skiff in the Gulf Stream and he had gone eighty-four days now without taking a fish. In the first forty days a boy had been with him. But after forty days without a fish the boy's parents had told him that the old man was now definitely and finally salao, which is the worst form of unlucky, and the boy had gone at their orders in another boat which caught three good fish the first week. It made the boy sad to see the old man come in each day with his skiff empty and he always went down to help him carry either the coiled lines or the gaff and harpoon and the sail that was furled around the mast. The sail was patched with flour sacks and, furled, it looked like the flag of permanent defeat.

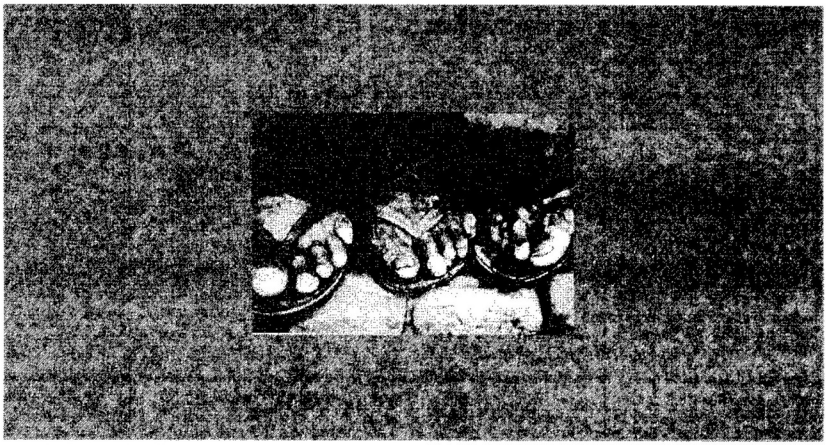
(Ernest Hemingway,
The Old Man and the Sea.
Penguin Books, 1970. Great Britain)

Era un viejo que pescaba solo en un bote en el Gulf Stream y hacía ochenta y cuatro días que no cogía un pez. En los primeros cuarenta días había tenido consigo a un muchacho. Pero después de cuarenta días sin haber pescado, los padres del muchacho le habían dicho que el viejo estaba definitiva y rematadamente salao, lo cual era la peor forma de la mala suerte, y por orden de sus padres el muchacho había salido en otro bote que cogió tres buenos peces la primera semana. Entristecía al muchacho ver al viejo regresar todos los días con su bote vacío, y siempre bajaba a ayudarle a cargar los rollos de sedal o el bichero y el arpón y la vela arrollada al mástil. La vela estaba remendada con sacos de harina y, arro-llada, parecía una bandera en permanente derrota.

(Ernest Hemingway,
El Viejo y el Mar,
Editorial Seix Barral, 1986. Barcelona, España. Traduc. Lino Novas Calvo, cedida por Editorial Planeta)

Era un viejo que acostumbraba pescar solo en un pequeño bote en la zona de la Corriente del Golfo y ya habían pasado ochenta y cuatro días sin que pescara nada. Durante los primeros cuarenta días un chico estuvo con él. Pero después de cuarenta días sin un pescado, los padres del chico le dijeron que el viejo estaba sin ninguna duda, totalmente salao, que significa estar perseguido por la peor mala suerte y entonces, siguiendo las indicaciones de sus padres, el chico salió en otro bote que pescó en la primer semana tres buenos ejemplares. Al chico le causaba tristeza ver al viejo regresar día tras día con el bote >>>

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



vacío y siempre bajaba para ayudarle, ya sea para llevarle las línea enrolladas o el arpón y el lanza arpón y la vela que estaba plegada alrededor del mástil. La vela estaba remendada con bolsas de harina y plegada se veía como una bandera de permanente derrota.
(Traducción Aída Gryn)

En este pasaje de la obra se pueden considerar dos problemas en la búsqueda de los equivalentes lexicales para la traducción y un problema interesante entre las traducciones realizadas al español. En primer lugar la unidad lexical salao, que utiliza el autor, se mantiene en las traducciones. Es una transcripción de una palabra que ha sufrido la elisión de la consonante -d. Hemingway ha respetado la forma de la oralidad. Según los diccionarios, es una forma utilizada en América Central, especialmente, en Cuba con el valor de desgraciado o desafortunado. Por lo tanto, es un regionalismo incorporado, sin equivalente. Una resolución posible cuando el sustituto en la lengua 2 no surge. Aquí rozamos toda una problemática que se suscita entre el traductor y el lexicógrafo. Éste debe presentar una serie de posibilidades para solucionar el caso de un elemento sin equivalencia; mientras que el traductor tendrá que superar el plano del diccionario y resolverlo. No traslada el término y apela a recursos tipográficos para destacarlo. En el texto original se expresa He was an old man who fished alone in a skiff in the Gulf Stream: en la primera traduccion, Gulf Stream, una construcción toponímica, se mantiene igual. En tanto, en la segunda se precisa Corriente del Golfo. Hay decisión de traducir la estructura. Aquí se propone un nuevo conflicto. En este caso, la equivalencia es posible. El traductor traduce textos y debe estar atento a las instrucciones semánticas, estilísticas, léxicas, gramaticales y extralingüísticas, o sea, el contexto histórico, cultural, social y físico, sin obviar al posible lector. La solución doble responde a intereses diferentes, pensamos. Mantener la fórmula en inglés, en la traducción de Seix Barral, es un indicio destacado del origen del autor y de la lengua que maneja; la segunda alternativa, también, es válida. ¿Por qué? El traductor literario es un buceador de otro texto, en el que se interna, investiga y reconstruye un nuevo discurso; sabe que se enfrenta a un texto no estandarizado ni normalizado. Por eso, traducir "algo posible", una construcción que tiene sus equivalentes en la lengua traducida, no afecta sino se adecua, concretamente, en el texto elegido y resulta necesario. Planteamos una tercera posibilidad de análisis, en el original se lee: and he had gone eighty-four days now without taking a fish. En la traducción hispana: y hacía ochenta y cuatro días que no cogía un pez. En tanto en la traducción que respeta la variedad de español utilizada en Argentina: y ya habían pasado ochenta y cuatro días sin que pescara nada. El problema central está dado en una cuestión de equivalencia intralingüística. Hay palabras sinónimas -hablamos de este fenómeno semántico sin discutirlo- que no tienen diferencias desde el punto de vista del significado referencial ni del connotativo; sin embargo, se dicen de otra manera en España con respecto a Argentina. Las diferencias se dan sólo en el nivel del significante, de los formantes. Por ejemplo, en el español de la península hay una serie de verbos agarrar-asir-coger-tomar, cuyos equivalentes, en el español de la Argentina -un caso de traducción intralingüística-, son agarrar y tomar. El verbo coger no se usa con el valor signficativo de agarrar por ser un término tabú. La segunda traducción propone una forma concreta: indicar la acción a través del verbo que refiere a lograr un pez. Otro ejemplo parecido al citado, se da en la elección que hace el traductor de origen español y propone sacos de harina; mientras tanto, desde la variedad argentina, se prefiere bolsas de harina.
La traducción literaria es un desafío constante para quienes trabajamos con las lenguas porque sabemos que el texto escrito a traducir debe transformarse en un nuevo texto que se adecue a las variedades lingüísticas -español de la Argentina- y a los aspectos estilísticos del original. Sabemos que la tarea del traductor es traducir.

* Profesora y Traductora en Inglés.
*1 Profesora y Licenciada en Letras.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Los flagelantes

por Marcelo Britos

Se abrieron las puertas del templo. Detrás de la virgen que bailaba sobre las cabezas como un estandarte de comparsa, los peregrinos cubrieron la calle solitaria del amanecer con el rumor informe de los secretos, con el ruido sordo de los pasos sobre la vereda.

Sólo una vez al año veía el cielo, la despertaban de su sueño erguido, en donde exhibía su tristeza rodeada de santos siniestros. Los chicos temían que alguna vez esas bocas pétreas se abrieran, que las pestañas se cerraran.

El silencio murió con las alabanzas, con los cánticos diáfanos que encontraban eco en las paredes viejas del pueblo. Sólo las mujeres levantaban la voz y le daban armonía al coro; de cerca podían oírse las voces estentóreas y torpes de algunos maridos obligados que escondían sus manos en los bolsillos para defenderlas del último frío del alba. La virgen se abrió camino hasta llegar a la ruta, con la cola de peregrinos que rezumaban penas y oraciones. Desfilaban por la mañana ardiente; la alfombra del asfalto se nublaba en el horizonte.

El sacerdote mecía la sotana, sus rodillas la inflaban a cada paso. El sol ya le incendiaba la espalda, podían verse las manchas húmedas debajo de las axilas, en su estómago, los cabellos de la nuca ligeramente mojados. Pero él seguía regando el incienso que apenas sobrevivía en el viento. Prohibieron el agua y la comida. Sólo podían mojar los pañuelos en un balde para aliviar los labios y la frente. El destino final aun era lejano: una iglesia a kilómetros de la capilla de la Virgen Milagrosa de San Antonio de los Verdes.

Las peticiones se escuchaban difusas, débiles, desde la garganta de los feligreses que las leían al frente de la columna. Pero la respuesta era gloriosa, estridente, el rumor se perdía en la quietud mortecina del campo. La misma frase, horas, caminos, siempre lo mismo.

Algunos iban quedando al costado de la ruta. Caían pálidos, con los brazos y las piernas colgando del cuerpo como trapos. La ambulancia los regresaba al pueblo. Las miradas que los despedían no eran piadosas. Los que abandonaban eran condenados, llevaban hasta la próxima primavera el mote de flojos y de cobardes. Algunos se redimían, otros luchaban para siempre con su derrota. Atrás, al final de la serpiente humana, algunos jóvenes con guitarras animaban el sendero, entonces la soja era más verde, los árboles que se apretaban en el medio del llano parecían más grandes, queriendo ser bosque. Pero no se demoraron los pedidos de silencio, ya molestaban las sonrisas y el júbilo; la música terminó y volvió el clamor de los rezos y el agudo cortante de los lamentos. Dos hombres con canastas comenzaron a recorrer la columna. Repartían a los peregrinos los azotes de dos cuerdas. En las puntas, en lugar de trallas, pequeñas esferas de madera para oír el restallido sobre la piel. El sacerdote cantaba en latín, mientras azotaba su espalda. Todos lo imitaron, las cuerdas caían sobre los hombros y toda la ruta parecía un campo de trigo sacudiéndose con la brisa. Sólo se oía el aplauso de los chicotazos. La magdalena castigaba sus piernas desnudas, otros la ayudaban y su piel irritada estaba enredada de cuerdas y de sombras. Algunos rogaban que los azoten en los brazos, otros en las manos y en la entrepierna.

La policía del pueblo los protegía a distancia. El comisario tragaba la mitad del humo de un cigarro oscuro y mal quemado, y entre la bruma veía con indiferencia a los flagelantes. Pero antes de otra pitada, sonreía con sorna y disparaba comentarios irónicos al Cabo, que se santiguaba cada vez que la virgen se dejaba ver entre la multitud.

Una mujer se adelantó a todos y caminó junto al sacerdote. Lo miró fijo y se perdieron lágrimas en sus mejillas. Él asintió y ella comenzó a cruzar el cuerpo del sacerdote; lo hacía con saña, con rencor, lloraba a gritos mientras el flagelado seguía cantando en latín, sin arrugar su voz. Una niña lo hacía distraída. El azote era demasiado grande para sus manos, entonces en un esfuerzo por acertar en la espalda, las esferas le golpeaban la cabeza y las orejas, sin fuerza. A veces corría a su padre, jugando, mientras él esquivaba los golpes, riéndose.

La mujer cayó de rodillas y el sacerdote la miró con desdén. Abrazó el cuerpo flácido y se esforzó hasta verla de pie, frente a él, para que no la atropellara la columna. Desenroscó las esferas de madera. Debajo de ellas, en los extremos de las cuerdas, estrellas de hojas filosas, incrustadas entre sí, le daban una nueva dimensión al dolor. Devolvió el látigo a la mujer, con las estrellas plateadas destellantes, y ofreció el pecho. El primer intento desgarró la sotana y dejó ver los primeros hilos de sangre. Todos quitaron las esferas. Una alfombra clara del color del barniz fue rodando a espaldas de los peregrinos; caían a la banquina como una lluvia de granizo. Las prendas blancas se enrojecieron. Las piernas de la magdalena y las manos de los flagelantes se desgarraron como carne cocida. El padre miró a la niña sin consuelo. Acarició el cabello rubio y soleado con delicadeza, para no enmarañarlo. Le pidió el azote. Le quitó la blusa y dejó al descubierto el cuerpo pequeño y frágil.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ALGO ASÍ
COMO UNA COSA

por **Andrea Ocampo**

Las palabras "algo" y "cosa" pueden compararse futbolísticamente hablando a los jugadores suplentes. No por falta de habilidades sino porque poniendo a los mejores el equipo se luce más y tiene un mayor número de posibilidades de ganar el partido. Estas palabras suplentes tienen sus ventajas y desventajas ya que cuando aparecen en una frase lo hacen ocupando el lugar de otra que puede ser más adecuada. Es lamentable que pocas veces dudemos al elegirlas, sin reparar en que contamos con un extensísimo paradigma de donde escoger y pasarlas por alto. Así como sucede con las personas, a veces, los defectos y las virtudes suelen ser las mismas cualidades. Entonces, ventajas y desventajas son las mismas: vaguedad, imprecisión, parecen no decir nada o son demasiado generales. Sin embargo, hay ocasiones en que su uso es correcto porque uno quiere provocar en el lector este efecto de vaguedad, imprecisión...

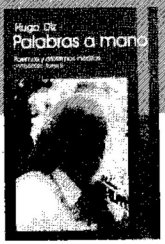
Algo nuevo, algo usado, algo prestado, algo azul.

Este es el abc del vestuario de la novia en la ceremonia nupcial, y el "algo" es correcto porque, precisamente, reemplaza la prenda u objeto que cumplirá con la cualidad expresada en el calificativo, sin importar cuál sea esa prenda u objeto. Es correcto también utilizarla cuando deliberadamente no se quiere concretar en una palabra (para crear suspenso o vaya a saber). Ejemplo: "en la expresión de Sergio hay algo que no me gusta" o "en esta propuesta hay algo sospechoso". Es incorrecto cuando "algo" entra a jugar los minutos que le corresponden a una verdadera estrella. Ejemplo: "la falta de puntualidad es algo extendido". Ahí la duda cruel debería acicatear al hablante y/u oyente para obligarlo a utilizar palabras más precisas: la falta de puntualidad es un defecto, un vicio, una costumbre, una incorrección, una descortesía... no un "algo". En la mayoría de los casos se aconseja la supresión: "la numismática es (algo) apasionante", "lo que sucedió es (algo) increíble", "tantas atenciones es (algo) excepcional", de modo tal que no se pierda la fuerza expresiva de lo dicho o escrito por recargar la oración con una palabra que no aporta nada.

¡Qué cosa con la cosa!

Lo dicho para "algo" rige también para "cosa", con el agravante de lo mal que suena y lo extendido de su uso. Todo es cosa: la cosa más importante, otra cosa, tengo una cosa acá o allá o para vos, es una cosa difícil, no esperaba estas cosas, y el colmo de utilizarlo cariñosamente como diminutivo: cosita dulce. Para responder a la duda cruel, diremos que es correcto emplear "cosa" cuando interesa conservar la imprecisión. Ejemplo: "a la salida, quisiera aclararte una cosa" o "mejor no hablar de ciertas cosas". También queda espectacular si se trata de introducir una noción con cierta vaguedad para luego precisar inmediatamente el término, por ejemplo: "Hay una cosa que no entiendo..." a continuación concretaremos de qué se trata. Es inadecuado utilizar "cosa" como suplente de una palabra titular, por ejemplo: las vacaciones son una "cosa" necesaria. Las vacaciones son una evasión, un descanso, una expansión, un cambio... no una "cosa". Eliminar "algo" y "cosa" de nuestro vocabulario no es una buena idea. Con mesura y buen gusto pueden lograrse excelentes resultados, lo peor que podría pasar es reemplazar cosa por algo y viceversa, como hacen tantos en la tele.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Hugo Diz,
" Palabras a mano" Tomo III
Antología de Poemas y aforismos
Editorial Ciudad Gótica
Rosario, septiembre de 2005

En este Tomo III de "Palabras a mano", Hugo Diz reúne cinco libros concebidos entre 1998 y 2001 que permanecían inéditos hasta ahora. "Que las flores vengan a mí" (1998), "Cordelex" (1999), "Apuntar al índice" (2000), "Ludir" (2001) y "Sin decirlo esta canción dirá tu nombre" (2001) conviven sin tocarse en el volumen. Los separan páginas en blanco y señales tipográficas. Los separan sus formas libres o regladas por métricas y rimas más estrictas. Los separan sus temas compartidos, sus complicidades y deudas literarias. Sin embargo, hay una música particular que los enhebra y amalgama en sus distancias. Un eco de palabra frotada contra otra palabra, como si se tratase de piedras o maderas secas. A lo largo de la obra, el detalle resuena, mostrando una misma escena contada una y otra vez a partir de sus elementos mínimos. Diz economiza recursos pero no evita el humor (un poco ácido, quizás) ni la crítica. Y hace aparecer, siempre, la pregunta acerca del poeta y su lugar en la sociedad. Sociedad que a veces prefiere empañar el espejo para verse "como todos le decían que había sido" y construye su última versión de un pasado que de ninguna manera alcanza para conformarse. El poeta cómplice reparte fotografías de pan entre los hambrientos. Entonces, ¿quién camina por sus "propios huecos de silencios, de espacios, de quebrantos ajenos"? El poema es un canto agradecido y belleza no prevenida por la experiencia. Etapa madura en la labor de un artista que según Eduardo D'Anna: "trasciende la personalísima impronta de esta lírica, una de las más importantes, no sólo de Rosario, sino de Hispanoamérica".

Andrea Ocampo



Sergio Gioacchini,
"Fermento". Novela
Editorial Ciudad Gótica
Rosario, septiembre de 2005.

De algún modo inexplicable sin utilizar la palabra mágico o maravilloso, una generación se define por sus lecturas. Lecturas en franco vaivén entre los contemporáneos y los clásicos que construye un arco donde se hamacan los monstruos que engendró la razón. Fermento es una novela que se arma como un mosaico de piezas rotas, un rompecabezas donde las partes no son todas del mismo juego. Voces interiores mastican y repiten las voces leídas que aparecen transfiguradas, despojadas de las dignas comillas o la nota al pie para desperezar al no lector. Fermento nos desafía a recorrer las calles junto al "ínclito artista de la vida", desconectar al "cerebro vaca" y tomar vino tinto a orillas del río Paraná junto al "humilde navegante" en una Rosario actual y viva donde no hace falta la arqueología para descubrirse.

Andrea Ocampo



Sebastián Riestra,
"Romero" Poemas
Editorial Ciudad Gótica
Rosario, abril de 2005.

Innumerables libros tratan del amor y de la muerte. Romero habla de ausencia y de vida, como si únicamente fuera posible acercarse al amor una vez perdido y la pretensión de vivir se desprendiera de la certeza de estar muerto. Los poemas de Sebastián Riestra no tienen miedo a decir lo que leímos todos, antes bien se establecen ecos con otros autores para hacer este diccionario de ausencia solo apto para quienes alguna vez se hayan enamorado. Una mano deposita el corazón palpitante sobre la mesa de un bar y, en la ciudad donde las cosas llevan siempre el mismo nombre, el caminante lleva un cuchillo que es conservado como fiel testigo del deambular buscando y el corazón apenas aspira a ser mordido y escupido. ¿Las asesinas? Transitan el libro adornadas con las flores azules del romero, símbolo de lo imposible, a veces fantasmas de fantasmas, a veces garzas que en realidad son cuervos, mariposas hechas con hojas de afeitar. ¿Estaban el 24/10/04 a las 18 hs. en Sarmiento y Urquiza? Detalles y marcas precisas crean la ilusión de identidades conocidas o sospechadas. Sin embargo, Romero, símbolo también de la memoria, es un libro donde el recuerdo ha suplantado la realidad. Quien recuerda posee lo que memora, lo transforma en su propia materia. La búsqueda se ha convertido en el fin del camino y, frente a lo buscado, bajamos la cabeza.

Andrea Ocampo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Jorge Isaías, "Futboleras"
Relatos. Editorial Ciudad Gótica
Rosario, septiembre de 2005

Este volumen reúne textos vinculados a la pasión futbolera (y sus alrededores) aparecidos los menos en libros anteriores y, los más, acercados al lector a través de la sección Contratapa del diario Rosario/12. De manera fluida y poética, así como se desliza impecable la pelota en el ángulo inesperado, nos lleva Jorge Isaías a un tiempo en el que las pasiones eran para siempre. Con una nostalgia benévola y luminosa, Futboleras constituye a lo largo de los diferentes relatos, una épica de la historia pequeña. Como toda narrativa fundacional, Futboleras, a través de sus personajes y situaciones alcanza el universo y no sólo se trata de defender los colores del Huracán Foot Ball Club, se trata de entender el mundo, las palabras, las complejas relaciones entre los hombres y mujeres que muchas veces, no tienen reglas tan claras como las del fútbol.

Andrea Ocampo



Miguel Ángel Jaca,
"La Signorina Contessa"
Novela. Editorial Ciudad Gótica
Rosario, mayo de 2005.

La Signorina Contesta es un vasto fresco costumbrista que cuenta la ascendencia y decadencia de dos familias a lo largo de casi un siglo. Los escenarios en que se mueven los personajes son: un castello italiano y la pampa argentina.Los tiempos de la acción muestron alternadamente la belle époque italiana, el poblamiento de la pampa con el ferrocarril, la inmigración, la aristocracia y el proletariado, la primera guerra, la burguesía y la estancia, Mussolini, la segunda guerra y la reconstrucción de Italia, el pueblo y la chacra, el gringo y el criollo. El tema de la inmigración europea es enfocado desde el punto de vista de los que llegaron a estas tierras pero, también, se presenta el de los que quedaron en el viejo mundo.El autor urde una trama apasionante que atrapa al lector desde la primera página, transmitiendo una sensación de profundidad en la creación de los personajes que hace pensar el drama, individual y colectivo, del desarraigo.



Lilian Miserendino Belmont,
"Elogio de la tristeza"
PoemasEdición bilingüe.
Editorial Ciudad Gótica
Rosario, febrero de 2005

En este libro, la autora se atiene a la forma del soneto, tanto en la versión en español como en la versión francesa. "Elogio de la tristeza" dibuja un itinerario que involucra al lector en un ejercicio de percepción del mundo en constante movimiento: desafío para los sentidos y para la inteligencia. Los poemas se pueblan de rosas, escarabajos, retazos de lluvias y árboles en ventanas que convocan la reflexión y el recuerdo. Dice en el prólogo Leticia Daneri: "Además de regalarnos estos maravillosos sonetos, nos ofrece, como si fuera poco, los mismos sonetos recreados en su impecable francés, idioma que enseñó a un vasto alumnado, desde su cátedra en el Profesorado de Francés de Rosario, a lo largo de su vida. (...) Sólo puedo aconsejar lectura y relectura, porque con ello se puede descubrir algo valioso, algún concepto, algún giro poético, que no se hayan advertido de entrada".



Taller de Poesía
"Historial de soledades"
Unidades de Detención
Nº 3 y Nº 5 de Rosario,
"A centímetros del día".
Poemas. Editorial Ciudad Gótica
Rosario, agosto de 2005.

Este es el tercer libro editado por el Taller de Poesía que coordina Susana Valenti en las Unidades de Detención Nº 3 y Nº 5, lo anteceden "Entre la voluntad y la valentía" de 2002 y "Condición Circular" de 2003. Los autores recopilados en este volumen son: Luis Leonardo Arancet, Marcelo Gustavo Carabajal, Marta Haydée Díaz, Héctor Darío Domizzi, Horacio Javier Fandi, Guillermo Vicente Grassi, Carlos Ariel Manrique, Miguel Ángel Mansilla, Enzo Alejandro Monzón, Alicia Estela Petterz, Antonio Jacinto Romero, Oscar Fabián Silva y Delfín David Zacarías. En el prólogo, Susana Valenti dice: "concebido en su frágil temporalidad, el presente casi nunca nos alcanza. Sin embargo, a veces, detiene la caída, que en término de pérdidas nos concierne a todos. Sobre esa posibilidad se escribe en el Taller de Poesía Historial de Soledades. Es un esfuerzo cotidiano que no despeja la oscuridad, pero la codifica y la expone ante lo que vendrá, ese misterio múltiple que aniquila o que salva."

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Carreras, Fuster,
Guiamet, Marquinez,
"Herética desmesura".
Poemas.
Editorial Ciudad Gótica
Rosario, diciembre de 2004

Interesante producción que recupera el hacer grupal, logrando resultados que apuntalan la labor individual de los autores y a su vez permiten al lector espiar tras bambalinas y conocer, siempre en forma parcial, ese curioso arte de la creación poética. Dice en el prólogo Marcelo Scalona: "La desmesura tiene siempre la seducción de lo orgiástico, lo original, lo salvaje. Lo sabe sólo quien ha hecho el amor en mitad de un surco rodeado de choclos o espigas; y hay que haber aspirado todo eso en un solo instante, y más tarde, igual, darse una vueltita por la morgue: el perfume de la tierra en vivo, o el de la carne, en muerto; el semen o el fluido y el terrón y esa confusión de la espiga con los pelos y de la carne con la tierra. Eso es desmesura, y así son, terriblemente visuales, lacerantes, revulsivos, estos poemas exagerados de Guiamet, Fuster, Marquinez y Carreras: los rastros que deja el crimen, el semen, el himen, el vino y la clámide".



Gabriel Andrade,
"Defensa Siciliana"Novela
Editorial Ciudad Gótica
Rosario, agosto de 2005.

El autor de "El último día" (edición agotada) invita al lector a sumergirse en su segunda novela, planeada meticulosamente ya que las acciones descansan precisamente en los detalles que el lector debe aprender a no pasar por alto. La defensa siciliana es una jugada de ajedrez, generalmente usada por las negras que, bajo ciertas circunstancias, también puede ser llevada a acabo por las blancas. Como metáfora de esta historia -y sin que el entender ajedrez implique ninguna importancia para leer esta no-
-da capítulo está titulado con el nombre de un movimien-
-tida real de ajedrez, planteando este tipo de
-as y guardando relación con la trama del
é. Por lo demás, esta es una historia cu-
s una particular interpretación de "la vio
vili

lencia del amor", tratado bajo el esquema de un policial negro y cuyo desarrollo toma forma de jugadas de ajedrez a partir de la alternancia en las acciones de los dos personajes principales - Luca Giarre y Orestes Bensadón- moviéndose como dos reyes enemigos: en donde el rey negro inicia el ataque y el rey blanco se defiende "de forma siciliana", no sólo por la ascendencia en la que se reconoce, sino también montado en el folklore de venganza, impiedad y muerte que en términos despectivos la palabra "siciliana" representa. Ajedrez y vida como juegos de estrategia donde la simulación toma una importancia superlativa y en donde el sacrificio de piezas propias se torna secundario dado que el único objetivo del juego es darle mate al rey enemigo. En definitiva, la ancestral lucha de matar para vivir.



Lilián Sá Pereira,
"Esos juegos"Cuentos
Editorial Ciudad Gótica
Rosario, junio de 2005.

Sombras fundiéndose en ámbitos apenas iluminados por la última claridad de la tarde, modulando palabras en un diálogo imposible. Estratégias de la tinta. Juegos del ser y del no ser, prisiones reales y muros metafísicos detrás de los que el erotismo se ahoga camino de un gesto. Juegos de adultos buscando apoderarse del otro mientras el deseo dibuja los contornos de los cuerpos, delinea los paisajes abrumados por la soledad. Juegos de final abierto que nos invitan a imaginar un destino posible.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Fabricio Simeoni
Sub
Editorial Ciudad Gótica
80 páginas
Colección de Poesía
"Dédalus" Nº 17

Por Marcelo Scalona

Si todo escritor se caracteriza por el don de la extrañeza, eso está fuertemente potenciado en Fabricio Simeoni; su condición natural de ser encapsulado, privado de toda movilidad, le imprime a su naturaleza, un desvío, una rareza todavía mayor a la del gatocordero del que nos hablaba Kafka. Si el poeta es un significante particular frente a otros significantes establecidos, en el caso de Simeoni, la deformación o transgresión de los cánones tradicionales está reforzada a través de un gusto provocativamente arbitrario, extravagante, barroco, bizarro, eufónico, pletórico de seducciones tan fuertes y visuales como una pantalla líquida, que además, chorrea. Siguiendo cada vez con más fidelidad las huellas de su adorado Néstor Perlongher, le hiende sutiles ironías al kistch, demuele cualquier tufillo de caduco modernismo y agrega toda clase de interpretaciones, muchas de ellas racionales, aunque siempre encimadas a otras surrealistas, oníricas, insospechadas, imposibles, divergentes, fruto del sueño, del deseo y a menudo, de las propias vísceras, humores y frenesís exacerbados por la quietud que palpita. La condición de ser extraño del poeta, está radicalizada en Fabricio. Lo que no camina, evidente, le trabaja por dentro y corre al dictado de la frase: el eros de la vida es su movimiento, imágenes desbordadas, materiales opuestos, flujos y reflujos, afirmaciones y contrarios, y en medio de alguna imposibilidad o el horror cotidiano siempre acecha la corrosión del chiste, del absurdo, de lo irreal. SUB habla de una vida que está en otra parte: un marciano, un niño índigo, un homo sapiens, un drogón, un muñequito de la infancia, un preso, un enterrado, un agonizante. Su autor, es evidente, está en otra parte, quizá más humana, medular, introversial que la de muchos. Nadie como Simeoni en estos poemas, puede hablar de una vida que corre debajo de la superficie, la normalidad o lo establecido. Y eso queda dicho tanto para la semántica cuanto para la forma. SUB se inscribe holgadamente en el neobarroso inaugurado por Lezama Lima y Perlongher. Simeoni es un sujeto que (curiosamente), se "para" distinto frente a los significantes tradicionales de la poesía. Quizá sea, porque ha conseguido burlarse del destino.

Sub

El espasmo gutural del ombligo
acontecido en la sangre que recorre todo el torno
en Recoleta,
el umbral del tomógrafo ahí vaciado
por la rosca, hosca, del entorno.
Da lo mismo volver a correr
que volver a la coleta desvencijada
al recuerdo trepador que la sujeta.
Ella sigue pensando en el invisible que perdió en la calle
como agolpada, esférica,
vive envuelta en la ostensible lámina de piel de pez
y cree que la recubre el agua
o algo más que eso,
el embeleso de otro enlace dispuesto a encapsularla
en el dote figural de suponer que los demás
andamos por abajo.

Supra

Cascarudos que comen sesos
cascarudos que comen sexos
y la informe comunión de preferirnos
en la cúspide secuencial de lo inconcreto,
lo que habíamos dicho, lo que no se pudo decir,
lo que deberíamos estar diciendo.
Algodón en las orejas para no escuchar los ronquidos
o la opción de no tocarse siquiera.

Tu hamaca paraguaya se la presté a Cosme...
hasta que se acabe la comida
o venga el fumigador.

Holo

¿Será la nada que recubre la nada
la que hace que anteceda al todo que contiene al todo?
¿Será el ruido del trueno el que nos despabila
sin ver su luz?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Roberto Themis Speroni,
obra poética
Ensayo de Ana Emilia Lahitte
Colección de la Abadía Nº 9
Editorial Ciudad Gótica

'Si algo puede honrar la tradición humanística de una ciudad ya centenaria, programada para la Cultura como lo es La Plata desde sus orígenes próceres, ese algo es la poesía: última dimensión del "lenguaje dentro del lenguaje" a que aludía Valery, idioma intransferible del arte, sublimación de todo límite racional o temporal, testimonio inspirado del pulso de cada instante del hombre y su universo. De ahí que el poeta -ese elegido memorable- sólo se dé como excepción dramática entre el común denominador de sus semejantes, a quienes habrá de representar asumiendo con honor el desafío de lo perdurable. Transcurridos 15 años desde la muerte de Roberto Themis Speroni, la singularidad de su talento ha trascendido fronteras y resulta una verdad incontestable. Sin embargo, por esas paradojas de "un tiempo que no podemos comprender" (Borges), gran parte del país y del mundo aún no han sido alcanzadas por la real magnitud de su canto. Entendiendo que difundir su poesía total contribuye a enaltecer las raíces mismas de nuestro patrimonio, en cuanto a creación literaria se refiere en lo que va del siglo; seguros de trasponer el año 2000 con el aporte formativo de un mensaje intelectual que, a medida que pase el tiempo, irá enriqueciéndose de admiración, fervor y reconocimiento; respondiendo en esencia al reclamo comunitario de una publicación largamente esperada, se ha resuelto reeditar el ensayo antológico de Ana Emilia Lahitte, cuyos valores intrínsecos han sido ya juzgados por la alta crítica contemporánea."

Ana Emilia Lahitte *Nació y vive en la ciudad de La Plata, desde donde proyecta su ininterrumpida labor socio-cultural al interior del país y al exranjero. Ha sido becaria de la OEA en México y del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid e invitada por Internationes de la República Federal Alemana y por los Ministerios de Cultura de Bélgica, Alemania e Italia. Tiene veinticuatro libros publicados. Sólo citaremos algunas distinciones de las dos últimas décadas: Pluma de Plata del PEN Club Internacional; Puma de Oro de la Fundación Argentina para la Poesía; Primer Premio Nacional de Poesía (Región Buenos Aires); Premio KONEX, diploma al mérito; Premio Esteban Echeverría; Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía; Premio Página de Oro Y Letras de Oro de Honorarte. En 1997 la Municipalidad de La Plata edita sus obras completas, agregando luego una segunda edición y se la designa Ciudadana Ilustre. Su Taller de Poesía y sus Hojas y Cuadernos de SUDESTADA acreditan veinte años y más de trescientas publicaciones editadas con su sello.*



El cuento de nunca acabar
o El Pierre Menard de Ricardo Piglia de Patricia Rei
Editorial Ciudad Gótica

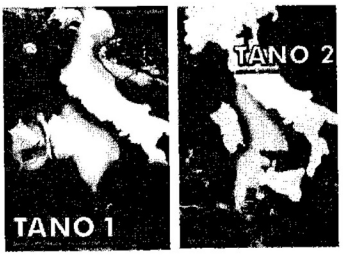
Desde hace veinticinco siglos, quizás más, la parodia es un lugar común que planea sobre la literatura de Occidente. Por su linaje lingüístico equivale a "contracanto", un canto que se entona frente a otro, es un enfrentamiento en el que uno trata de burlarse del otro. Del ámbito de la música pasa al de la poesía, por ende, al de la literatura. Un texto se mofa de otro al cual toma como referencia con la expectativa de lograr un efecto risible en el que lee o escucha. Los textos dialogan entre sí. Dice la autora: "El narrador de Respiración artificial parece dialogar con el narrador de Pierre Menard . . Los narradores dialogan a través de los textos." Este movimiento es comparable al movimiento que se da al traducir, al trasladar un texto desde su lengua de origen hacia otra, la de su destino o meta. "Borges es la fuente, es el modelo a seguir, a imitar, a copiar, a reproducir." Al destacar el texto de Borges como "fuente" de la novela citada, Patricia Rei se ubica en este trabajo en la línea que George Steiner postula para explicar el proceso de traducción: el pasaje de una "lengua-fuente" a una "lengua-receptora" después de haber sufrido un proceso de transformación. De manera análoga, el cuento de Borges en las manos de Ricardo Piglia ha sido reinterpretado, transformado, aunque se dé dentro de lo que Steiner denomina una "lengua-única". **Patricia Rei** *es escritora y reside en Rosario. Es docente con estudios universitarios en Letras. Este es su primer trabajo de investigación publicado. Ha recibido una Mención de la Fundación Argentina para la Poesía por uno de sus libros de poemas. Y ha escrito críticas para el diario LA CAPITAL de Rosario. Coordina talleres literarios.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Silvia Carreras
La Universidad,
institución de Occidente
Editorial Ciudad Gótica

El siglo XIII es fundamentalmente la época de las corporaciones y es por ello, el siglo de las universidades. En cada uno de los centros urbanos donde existe un oficio que congrega a un conjunto importante de personas éstas se organizan con el objetivo de defender sus intereses e instalar un monopolio para su propio beneficio: han surgido las corporaciones. Las ciudades en que surgen las universidades muestran, por el número y calidad de sus miembros, un poder que inquieta a los demás poderes.Este libro analiza la historia de las universidades en tanto privilegiada institución de Occidente. El enfrentamiento a poderes eclesiásticos y laicos, la creación de nuevas herramientas de estudio -los libros- y el derrotero de un método polémico -el escolasticismo- así como la aparición de un tipo sociológico especial: el intelectual.Silvia Carrera explora también los vínculos entre política y educación en nuestro país, desde la primera legislación de universidades argentinas (Ley Avellaneda) hasta la creación de la Universidad Obrera Nacional. **Silvia Carreras** *es Licenciada y profesora en Filosofía, egresada de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Ejerce la docencia como Prof. Adjunta de la cátedra "Introducción a la Filosofía", en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad del Litoral; Prof. Asociada en la cátedras "Antropología Ética" y "Sociología" de la Facultad de Cs. Económicas y Empresariales de la Universidad del Centro Educativo Latinoamericano.*

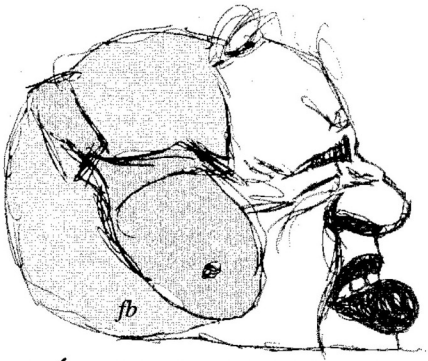


Tano 1 y Tano II
Manual de italiano para argentinos de Carlos Italiano
Editorial Ciudad Gótica

"Soy docente de Lengua y Cultura italianas desde 1975. A partir de allí, mi preocupación fue mejorar la metodología de la enseñanza del italiano que ejercí en todos los niveles y ámbitos de la educación sea en Rosario como en numerosas localidades de la Provincia de Santa Fe. En este momento soy Presidente de ADIR (Asociación de Docentes de Italiano de Rosario), Director de los Cursos de lengua y cultura italianas de Coeli, Profesor Titular de las cátedras de Lengua Italiana I, II y IV del Profesorado de Italiano y docente de este idioma en mi querido Colegio Nacional N° 1. Soy autor bilingüe de obras de teatro, narrativa y poesía y Coordinador del Taller Literario Cantares de Coeli. Por el momento, sigo estudiando y trabajando porque creo, como docente, que el mundo puede mejorarse cada día, desde cada uno. "Supongo que con el tiempo, la lengua generará un solo vocablo que implique enseñar y aprender porque son prácticamente dependientes e implican en todos los casos ambas acciones para un mismo sujeto. Es decir, en mi caso, hace casi 30 años que estoy aprendiendo a enseñar el italiano, todos los días y con resultados que se verifican positivamente. El Tano 1, ya es un viejo amigo de muchos que hoy se incorpora definitivamente en su forma de libro a la clase de italiano pensada para argentinos. Mi más profundo deseo es que sirva para comunicar con corrección y dinamismo nuestra cultura nacional, nuestro ser y sentir a los italianos, y en su lengua. Todo un privilegio y un verdadero homenaje a un pueblo emparentado íntimamente con el nuestro. El nombre Tano, es síntesis histórica y una realidad argentina cotidiana, irrenunciable y tan querida."El libro Tano 1 sirvió de algún modo para que en una suerte de curriculum abreviado, el lector tomara contacto con mi historia dedicada a la enseñanza de la lengua y cultura italianas. Con el Tano II la cita es diferente, la llamaría casi un festejo de mis 30 años de labor en este ciclo de enseñar y de ser cada vez un poco más lo que siendo muy joven me propuse como meta más que como un sueño. En la edición de este volumen mi trabajo fue arduo, pero quizá mucho más rico en implicancias porque tomé los modelos de lengua de los grandes escritores italianos considerando que lo son aquellos que hacen del valor de la palabra, la expresión más genuina de sus ideas e intenciones. De allí las maravillosas vivencias que se sucedieron en el trabajo de sondear en la materia viva de la lengua, las excelencias de su uso que se expresan como reglas implícitas de inquebrantable nobleza y en un devenir de belleza intrínseca y serena. Con ese aporte, explicar, deducir, inferir, inducir, educar, se asumen como un placer que va ganándole todos los terrenos a cualquier preocupación o cansancio. La palabra autor me pareció siempre demasiado divina para cualquier mortal, preferiría verme como un recreador de algo que ya existe, como alguien que desde los años de labor y desde el amor por una profesión, fundamentalmente, se atreve a acercar una propuesta metodológica en tanto pedagógica y didáctica así como también estética en relación al trabajo creativo de la palabra. Nada más que eso; con el tiempo, como le sucederá sin dudas a los colegas, cuando se enseña cuerpo a cuerpo siento que se van diluyendo el coordinador, el licenciado, el escritor para ceder sus espacios al docente, a Carlos, que creo es lo mejor y más genuino que tengo de mí para los demás.

Carlos Italiano

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



El Código Universal del Discurso Político-Burocrático fue publicado por primera vez en el "**Zycie Warszawy**", el gran periódico gubernamental de la capital polaca. Una broma estudiantil, que desmonta los mecanismos del farragoso lenguaje oficial. El modo de empleo es simple. Se empieza por la primera casilla de la primera columna, después se pasa a cualquier otra casilla de la columna II, después a la III y después a la IV, siguiendo luego por cualquier otra casilla de la primera columna y continuando así, de columna en columna, sin importar el orden. Hay 10.000 combinaciones para un discurso fluido de 40 horas. ¿A usted no le parece conocido este discurso? Creemos que hay muchísimos/as que se basan en este juego aparentemente inocente para realizar sus conferencias.

GUÍA PARA EL USO DE
BURÓCRATAS PRINCIPIANTES

Queridos colegas	*la realización de los deberes del programa*	*no obliga al análisis*	*de las condiciones financieras y administrativas existentes*
Por otra parte	*la complejidad de los estudios de los dirigentes*	*c mple un rol esencial en la formación*	*de las directivas de desarrollo para el futuro*
Asimismo	*el aumento constante, en cantidad y extensión*	*exige la presición y la detreminación*	*del sistema de participación general*
Sin embargo, no olvidemos que	*la estructura actual de la organización*	*ayuda a la preparación y a la realización*	*de las actitudes de los miembros de las organizaciones hacia sus deberes*
De igual manera	*el nuevo modelo de la actividad de la organización*	*garantiza la participación de un grupo importante en la formación*	*de las nuevas proposiciones*
La práctica de la vida cotidiana prueba que	*el desarrollo continuo de distintas formas de actividad*	*cumple deberes importantes en la determinación*	*de las direcciones educativas en el sentido del progreso*
No es indispensable argumentar el peso y la significación de estos problemas ya qué	*la garantía constante, nuestra la actividad de información y de propaganda*	*facilita la creación*	*del sistema de formación de cuadros que corresponde a las necesidades*
Las experiencias ricas y diversas	*el reforzamiento y desarrollo de las estructuras*	*obstaculiza la apreciación de la importancia*	*de las condiciones de las actividades apropiadas*
El afán de organización pero sobretodo	*la consulta con los numerosos militantes*	*ofrece un ensayo interesante de verificación*	*del modelo de desarrollo*
Los principios superiores ideológicos así como	*el inicio de la acción general de formación de las actitudes*	*implica el proceso de reestructuración y de modernización*	*de las formas de acción*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



TATA RAPIDO

AUTENTICA Y PROVINCIAL

Oficinas: San Lorenzo 2972, Rosario, tel.: (0341)4395461, telefax: 4383437, fax: 4353595

Rosario: Boletería Nº 18 y 19, tel.: (0341) 439 0901

Santa Fe: Boletería Nº 33, tel.: (0342) 452 9953 / 452 7838

DEFANTE
EVOLUCION

Transitando
la quinta década

DEFANTE
Máquinas-Herramienta

Av. O. Lagos 1350 / Tel.: (0341) 4371249 - 4381114 - 4381115
e-mail: maquinas@defante.com.ar / www.defante.com.ar



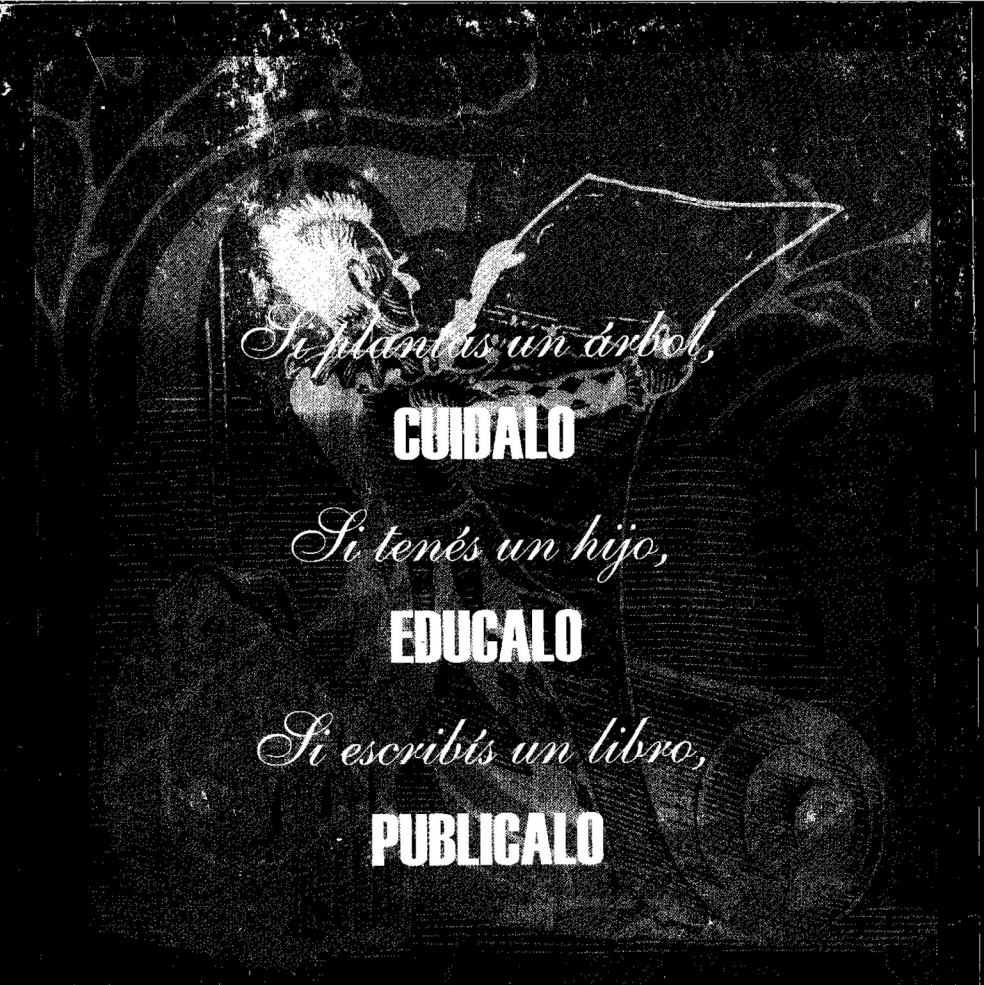
Puerto Libro

Ofertas elegidas de libros y revistas
Todas las novedades
Todas las editoriales

Corrientes 857 Tel 426 5346 ROSARIO

EMPRESA ARGENTINA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



cg

EDITORIAL **CIUDAD GOTICA**

Asesoramiento :: Corrección de textos :: Presentación
Difusión :: Registro :: Distribución :: Inclusión en catálogos
Planes de financiación

Santa Fe 1261 . 1° P. Of. 123 . TE +54 (0) 341 445 0227 . S2000ATQ Rosario . ciudadgotica@hotmail.com

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar