

# SALAGRUMO 14



## **ÍNDICE**

### **CRONICA**

Palermo Viejo: color contemporáneo, por Verónica Conte

### **ENSAYO**

Variados regresos o usos de la antropofagia, por Mario Cámara

### **RESEÑA**

Sobra La palabra muda, por Edgardo Berg

### **POESÍA**

Von einem Land und vom andern, Poemas del muro

# CRONICA

## Palermo Viejo: color contemporáneo

Verónica Conte

Según el estudio de Monica Lacarrieu, (2007), para los porteños el color imaginario de Buenos Aires es el gris. E igualmente casi toda la gente a quien dije que estaba relevando los colores de Palermo Viejo, me contestó con “no hay color en Palermo Viejo, el barrio es gris, porque gris es el color de la piedra de las casas”. Yo que soy de afuera y que veo Palermo Viejo como extranjera y como turista, me pareció que el color marcaba presencia en la ciudad, obviamente en el barrio de la Boca, pero después en Palermo Viejo. La búsqueda de entender él porqué de esa sensación, y él cómo de ese color, o no color, dio dirección a un relevamiento cromático en Palermo Viejo.

Antes de todo, al recorrer Buenos Aires constaté el efecto del color de la piedra Paris. Es cierto que una gran cantidad de edificios de la ciudad está revestido con revoques símil piedra y que este revestimiento que con el tiempo se convierte en un color gris, es una referencia visual de la ciudad. Pero igual observé que no apenas en el barrio de la Boca, considerado la excepción entre todos, el color está presente. Surgen en la ciudad, algunas intervenciones cromáticas que me hacen pensar que la dinámica del color de Buenos Aires está cambiando. No solamente las casas símil piedra van de a poco siendo pintadas, pero igualmente el color surge en proyectos como: Pintar el Once, la Villa 20 es una pintura, o la Calle Lanin, como una puerta para el bien estar en la ciudad, como fuente de cambio y mejoramiento de vida. Me parece que tanto asociada a la pintura de las casas residenciales, o a la reconversión de las fachadas por estrategia comercial, como en el barrio Abasto o la Boca, (en este caso de forma bastante agresiva y sin respeto con la memoria del barrio), la fe en el color está presente.

Palermo Viejo no se escapa a este contexto. Incorporando el cambio de uso del barrio en los últimos diez años, las fachadas de ha poco se visten de color, y tanto negocios como residencias adhieren a la idea de pintar sus casas.

### **Eres una vez un barrio: Palermo Viejo**

¿Cómo surge el nombre de Palermo? Por el culto a San Benito de Palermo; por el nombre que les han dado sus primeros propietarios: a sus tierras y al arrojito; o por el nombre de uno

de los primeros propietarios. Palermo así se llama el barrio más grande e diversificado de Buenos Aires.

“Circulan varias versiones creíbles como ésta, se afirma que el Caudillo Juan Manuel Rosas, llamaba San Benito de Palermo a su residencia en la zona; también están los que alegan que proviene de un oratorio que existía en el lugar, en el que se veneraba una imagen de San Benito de Palermo (Santo católico de origen Italiano). No faltan aquellos que marcan su procedencia, en el nombre puesto por la dueña de las primeras tierras que llamaba al arroyo de Palermo a un curso de agua que existía en su terreno, evocando sus viajes por Sicilia. Finalmente son muchos los que creen que el que dio su nombre al barrio fue un chacarero de nombre Juan Domínguez de Palermo, que también se cuenta como primer propietario de las tierras de esa región.”[\[1\]](#)

La definición del barrio de Palermo surge en los años de 1880, con la población y urbanización del territorio que en esa época eran quintas en la periferia de la ciudad y por lo tanto, como en todas las periferias se nombraban existencias menos afamadas.

“En la década de 1880, los loteos que se realizaron en la que todavía era sección policial XVII, provocaron la mutilación de las grandes quintas que fueron “pisoteadas por almacenes, carbonerías, traspatios, conventillos, barberías y corralones” (...) era conocido como Tierra del Fuego, donde además se refugiaba gente de mal vivir.”[\[2\]](#)

Palermo subdivide en varias zonas: Palermo Chico, Palermo del Hipódromo, Palermo de los Parques 3 de Febrero, del botánico y del Zoológico, Alto Palermo, Palermo Viejo, y más recientemente Palermo Soho y Palermo Hollywood.

La zona hoy que mucha gente denomina Palermo Viejo (entre Santa Fé, Córdoba, Godoy Cruz y Malabia), en realidad surge de dos Palermos: uno con un origen de viviendas (entre Malabia y Güemes, en donde se construyeron algunos palacios, casas-quintas y chalets); y otro el de la Villa de obreros - Villa Alvear (con eje en la calle Serrano, incluyendo las pasajes (Cabrer, Soria, Santa Rosa, Russel) y las transversales, Cabrera, Gorriti, Honduras, El Salvador y Costa Rica, ladeadas por Thames y Gurruchaga. Esta Villa Alvear surge de la necesidad de la empresa Moreno y Moscón de dar habitación a sus trabajadores, en 1885.

Según Novoa, (1986), en el centro del Barrio estaba la Plaza Paso, hoy Plaza Cortazar, desempeñando el rol del núcleo habitacional. En ese centro antes de Palermo ser barrio ya existía el mercado como se ve en la foto más antigua de Palermo, existente en el Archivo General de la Nación. Lo curioso es que hoy, después de tantos cambios, todavía los sábados, ese mismo lugar cumple su función de mercado, y durante la semana mantiene su estatuto de centro de la movida bohemia que tanto caracteriza el barrio de hoy.

“El primer centro de las actividades nocturnas y culturales se sitúa en la plaza Julio Cortázar, conocida comúnmente con el nombre La Placita. Alrededor de ella, encontramos bares y confiterías diseñadas y ornamentadas con estilos muy diferentes que no se repiten en ninguna otra zona de Buenos Aires.”[3]

### **La arquitectura europea y el símil piedra**

Palermo Viejo se desarrollo en calles arboladas, sobre todo en baja densidad de construcción, uno o dos pisos, más planta baja, y con una fuerte influencia europea en su arquitectura. En mi opinión, la cualidad del barrio no se hace tanto por la espectacularidad de su arquitectura pero antes por la unidad del conjunto y por sus características urbanas.

“Casa baja de planta chorizo, y calles principales con sus altas arboledas, dan un clima de sosiego al barrio, lo que aumenta su atractivo.”[4]

La fachada de la casa chorizo es entonces una de las características que componen la imagen del barrio. No solo en su forma residencial si no también en los negocios en donde la preservación de la fachada proporciona un sentido de descubierta en todo opuesto a una vidriera de un centro comercial. Así la fisonomía de la ventana de la vieja sala de la casa chorizo, usada como una vidriera que muestra apenas algunos artículos y que invita a entrar se adapta perfecta a la venta de los exclusivos del diseño.

Y con respecto al color, estas casas tipo francesas o italianas que usan el revestimiento símil piedra en sus revoques, normalmente toman un tono gris cuando envejecen. El símil piedra, una creación de los obreros de origen italiana, no es más que una mezcla formada por cemento, arena, marmolinas y agua que se popularizó tanto en Buenos Aires como en otras ciudades Argentinas.

Asimismo si consideramos que hay “contaminación” del barrio por otros estilos arquitectónicos, la arquitectura del inicio siglo XX, continua puntuando estratégicamente las calles, creando todavía una presencia muy fuerte. Creo que la arquitectura del inicio del siglo XX, con influencia europea, tradicional o reciclada, es todavía la imagen del barrio, pero gris ya no será su color...

### **De los años 80 hasta hoy: la influencia del bar El Taller**

Palermo Viejo era “un barrio de grandes”, hasta los años 80 cuando se puede decir que se inició el cambio. Nuevas tiendas empezaron lentamente a surgir en la planta baja, ocupando sus dueños el piso superior, a la par de una nueva dinámica de bares y restaurantes, que sacaran al barrio del adormecimiento. Pero fue en los años de la crisis económica que el

boom fue mas espectacular. Dicen los datos que entre los años 1999 y 2004 el número de los negocios de Palermo Viejo registró un crecimiento de 320%, correspondiendo esto sobretodo a negocios de diseño, bares y restaurantes. Para algunos Palermo Viejo es hoy un centro comercial a cielo abierto.

“Estallido del diseño en Palermo Viejo: Así llegamos hasta 1980, cuando comenzaron a proliferar en el barrio muchos estudios de arquitectura y a circular cierto medio social e intelectual que gestó una nueva tendencia. Casas antiguas recicladas o en proceso de hacerlo, valorizaron las características idílicas, buscando la practicidad de lo funcional, pero sin perder la armonía y el equilibrio justo entre lo pragmático y la estética del lugar.”[\[5\]](#)

Y acompañando estos cambios funcionales, hubo un cambio estético, con las reconversiones o reciclajes arquitectónicas. Entre todos se destaca como el pionero el bar El Taller.

El Taller cuando llego a sus dueños era una peluquería que ya havia transformado la fachada original. El proyecto de los arquitectos Hampton y Rivoira, consistió en ligar las 3 partes del conjunto de los tres edificios, y destacar cada elemento arquitectónico con un color distinto. Tanto por la intervención arquitectónica como por el dinamismo cultural que El Taller trajo al barrio, este nunca más fue el mismo.

### **Los colores contemporáneos.**

Creo que para un turista la primera impresión que proporciona Palermo Viejo es de un barrio colorinche. Los detalles de color son varios desde el fileteado en las tiendas, o pequeños detalles de color, o por el asalto del color desde el interior de los negocios. Pero igual la arquitectura fragmentada por la pintura de la fachada o el uso de algunos colores fuertes como rojos, que se destacan en algunas líneas de edificios, todo contribuye para esa sensación caótica y colorinche.

No obstante, mirando más cerca, ni todo tiene tanto color, y no todo es tan caótico. En este estudio, fueran relevados mayoritariamente los colores de los edificios de símil piedra, entre las calles Costa Rica, y Cabrera cerradas por Godoy Cruz y Malabia. Se eligieran estas calles porque ya están en la zona de denominación de baja densidad de construcción, por que son las calles de mayor movimiento comercial, y por que coinciden con la antigua Villa Alvear. Los edificios fueran relevados fotográficamente y cromáticamente a través del método comparativo con el abanico de códigos de color NCS. Por lo tanto fueran relevados los colores de la fachada (pañó y elementos puntuales como puertas, ventanas y decoraciones), de 345 edificios.

Con este relevamiento pude constatar que apenas un 10% de los edificios símil piedra existentes presentan su revestimiento original. Todos los demás se encuentran pintados. Quizás por una cuestión de gestión de recursos, en el momento en que limpiar la fachada es necesario, pintar siempre será más barato que usar la proyección de arena. Así, de a poco, la pintura parece ser el destino de los edificios símil piedra, pero no toda pintura es igual. En su mayoría fueran usados **tonos claros, designados pastel, que mimetizan el tono de la piedra.**

Pero igual están presente en la paleta del barrio algunos **tonos tierra**, sobre todo el ocre amarillo y ocre marrón, algunos verdes y rosas[6]. Si bien que menos numerosos, estos tonos se destacan de los demás por el fuerte contraste que ejercen sobre los símil mimetizados. Igual pasa con algunos **tonos fuertes y saturados** como rojos, marrones, y negros usados por algunos negocios como estrategia de destaque.

En algunos edificios, la pintura de la **fachada usa más que un color**, destacando los elementos puntuales, como las ventanas, puertas y demás elementos decorativos. Este uso resulta en una propuesta policromática original para esta topología, aumentando la sensación de color, en algunos casos yo diría que hasta evidenciando las líneas de la fachada. Esta policromía se establece de dos formas distintas: 1- usando el blanco para la pintura de los elementos puntuales, lo que resulta en una combinación discreta de tonos, (con la ventaja de proporcionar un aumento del potencial de luz en el interior); 2- usando un tono fuerte y contrastante para destacar los elementos puntuales. En algunos casos la decoración de los edificios es también obtenida por uso de elementos gráficos que no se preocupan tanto con la traza arquitectónica, si no en obtener efectos de destaque sobre su envolvente. Corresponden en la totalidad a edificios de negocios.

Estas opciones cromáticas con tonos y combinación de tonos, tanto pastel, como tierra, o saturados están cambiando mucho la sensación cromática del barrio, y para mí más que sentir nostalgia por el tiempo del símil piedra, pienso que será necesario, jugar y sacar provecho de las posibilidades cromáticas de la pintura, realzando los diseños de la arquitectura al mismo tiempo que se puede valorar el ambiente urbano.

No obstante, la sensación de color de algunas fachadas obtiene su realización máxima a **la noche**. Parece que algunas propuestas cromáticas de las fachadas están más dirigidas para la noche que para el día, sobretodo en los negocios de bares o restaurantes.

“Yo no sé qué tienen estos barrios porteños tan tristes en el día bajo sol, y tan lindos cuando la luna los recorre oblicuamente”[7]

Así que parte de la riqueza visual del Barrio de Palermo Viejo, es vivida a la noche, permitida por su iluminación, pensada para destacar ciertos elementos de la arquitectura. Lo que me parece importante notar es que algunos lugares parecen olvidar su existencia diurna,

estableciendo una tensión entre noche y día que no siempre está del lado de la armonía de conjunto.

## **Conclusiones**

Gris no me parece ser más el color de Palermo Viejo. El color se impone, acompaña los cambios urbanos, y desafía las memorias de la ciudad. Acaso o no, el primer edificio que se destacó por la pintura en Buenos Aires está ubicado en Santa Fé con Av. Luís M. Campos, 8, en frente al Cuartel Regimiento 1 y 2 de la Infantería.

Para los más conservadores, la pintura del símil piedra es todavía más un ataque a la estética de la ciudad, como ya tantos fueran sucediendo. Además los vemos a cada esquina, en cada planta baja destruida para dar lugar a un nuevo negocio.

“El patrimonio de la ciudad de Buenos Aires hay sido objeto de una agresión permanente. Por un lado intereses privados y públicos ocuparan parte de nuestra ciudad dilapidando la memoria de la historia. Por otro los crecimientos indiscriminados y caóticos produjeron un desorden urbano en aras del “progreso”[\[8\]](#)

Pero el cambio del color me parece un cambio inevitable, y aun se preserve la traza arquitectónica, creo que el juego del color puede todavía traer ventajas. Hay que aprovecharlas. La posibilidad cromática de las tintas hoy es casi ilimitada, y eso se revela en Palermo Viejo cuando muchos de los edificios en lugar de presentar los conservadores tonos pastel, comúnmente asociados a la arquitectura, exhiben una paleta saturada bien más de acuerdo con una paleta de diseño. ¿Que nos dice esto? ¿Un cambio de actitud profesional o antes el trabajo del arquitecto que pasa para la mano de los diseñadores que agregan al proyecto de los cambios de interiores el proyecto de cambios de la fachada? De una forma o de otra el color es un motor de cambio en un barrio que fue considerado una respuesta a la crisis a través del diseño.

Lo que sí, me parece preocupante en Palermo Viejo es el acercar de tiendas de comercio de grandes marcas que recién empiezan a destruir el rescate de las fachadas para dar lugar a vidrieras rasgadas de alto a bajo, cambiando drásticamente la sensación íntima y de descubrimiento gradual típica del barrio.

Más que todo, es importante estudiar el patrimonio existente, darlo a conocer y acompañar tanto cuanto sea posible a los actores del cambio de Palermo Viejo y de la ciudad. Es cierto que del Barrio inicial ya poco pero creo que el espíritu se mantiene, y además actualizado a su nueva movida. Que sean también más las palabras de Novoa, (1986):

“Creemos que el primer paso para preservar un patrimonio es registrarlo y difundir su existencia. (...) Hoy resulta difícil asegurar que quedan testimonios de aquellas construcciones planificadas por Buschiazzo. Si bien, quedan algunas viviendas antiguas, muchas han sido refraccionadas, o recicladas pero la trama, la densidad y la altura en general han sido mantenidas; conservando así Villa Alvear sus primitivas características ambientales, por esto le proponemos protección ambiental.”<sup>[9]</sup>

### **Bibliografía:**

- Bachelard, G. 1957. *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France.
- Borges, J.L. 1963. *Evaristo Carriego*. Editorial Emecé. Buenos Aires
- Hampton/Rivoira. 1995. **Arquitectos Hampton/Rivoira & Asociados 1985/1995**. Ediciones Museo de Arquitectura cayc Buenos Aires
- Hampton J.; Rivora, E.; Carnicer, C. 1987. *Palermo Viejo. Pequeñas intervenciones urbanas*. Summarios N120. Dez de 1987. 20 Ideas para Buenos Aires. P. 29
- LacARRIERU, Mónica y Albuquerque, Lylian “Buenos Aires Imaginada” in *Imaginários Urbanos en América Latina*. 2007Urbanismos Ciudadanos. Fundació Antóni Tàpies. P118-120.
- Mikalef, C. Otero, M. 2003. *Palermo Publico\*. Palermo Viejo, diseño y tradición*. Contextos, revista de la FADU. N11, p133-145
- Novoa, G.; Aslan L.; &Al. 1986. *Buenos Aires. Palermo 1876-1960*. Inventario de Patrimonio Urbano.
- Varela D. 2003. *Palermo Viejo, diseño y tradición*. Contextos, revista de la FADU. N11, p6-10
- Código de Planeamiento Urbano de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Tomo I & II Separata del Boletín Oficial n° 1742 Decreto n° 844/GCBA/2003. Sección n°5 p132-137. Plancheta n°12.

### **Paginas consultadas**

<http://www.buenosaires.gov.ar/>

<http://www.marino-santamaria.com.ar/> 2-mai-2009

<http://www.lavereda.8m.com/> 13-mai-2009

<http://www.emiliarabuini.com.ar/> 7-abr-2009

<http://www.taringa.net/posts/noticias/1624511/La-villa-20-es-una-pinturita.html/30-jul-2009>

### **Organismos Consultados**

Archivo General de la Nación. Archivo Fotográfico

Trabajo realizado por Verónica Conte en 2009 en el ámbito del Servicio de Voluntariado Europeo. Una colaboración de la Associação Profissional para o Desenvolvimento do Montijo, Portugal y el Grupo Argentino del color, Argentina, becado por la Unión Europea. La autora es arquitecta paisajista y artista plástica. Reside en Lisboa.

[1] Varela D. 2003. *Palermo Viejo, diseño y tradición*. Contextos N11, revista de la FADU. p6,7

[2] Novoa, G. Aslan, Liliana & al. 1986. **Buenos Aires – Palermo 1876-1960**. Inventario de Patrimonio Urbano. p9

[3] Varela D. 2003. **Palermo Viejo, diseño y tradición**. Contextos N11, revista de la FADU. p7

[4] Novoa, G. Aslan, Liliana & al. 1986. **Buenos Aires – Palermo 1876-1960**. Inventario de Patrimonio Urbano. P20

[5] ídem

[6] Acá me acuerda el poema de J.L.Borges, La fundación mítica de Buenos Aires en donde la referencia cromatica que contiene es el rosa: ¿Y fue por este río de sueñera y de barro/ que las proas vinieron a fundarme la patria? (...)/ Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo./ Una manzana entera pero en mitá del campo/ expuesta a las auroras y lluvias y suestadas./ La manzana pareja que persiste en mi barrio:/ Guatemala, Serrano, Paraguay y Gurruchaga./ Un almacén rosado como revés de naipe/ brilló y en la trastienda conversaron un truco;/ el almacén rosado floreció en un compadre./ ya patrón de la esquina, ya resentido y duro. (...)

[7] Arlt, R. 1958. **Aguafuertes Porteñas**. Losada

[8] Novoa, G. Aslan, Liliana & al. 1986. **Buenos Aires – Palermo 1876-1960**. Inventario de Patrimonio Urbano. P5

[9] ídem. p104

# ENSAYO

## Variados regresos o usos de la antropofagia

Mario Cámara

Desde fines de 1910 y durante todo el resto de la década del veinte San Pablo fue el epicentro de un conjunto de manifestaciones artísticas que dieron por resultado lo que hoy se conoce como modernismo. Que una ciudad como San Pablo haya sido la sede del modernismo no es un dato anecdótico, sino estructural. Capital de la nueva aristocracia cafetera, receptora privilegiada de los contingentes migratorios europeos de comienzos de siglo, y punta de lanza de la modernización urbana y el desarrollo industrial. En este marco –que incluyó como todos sabemos la Semana de Arte Moderno en 1922- es necesario mencionar un nombre y un concepto: Oswald de Andrade y su antropofagia. En 1928, Oswald de Andrade publicaría su “Manifiesto Antropófago”.

Aquel texto, en verdad un procedimiento y una sentencia filosófica, siguió un derrotero sobre el cual vale la pena detenerse. En efecto, desde fines de los años cincuenta, la figura de Oswald de Andrade –que murió en 1954- no dejará de volver a la escena cultural brasileña. Aquellos regresos poseen variadas paternidades, diseminadas en geografías, temporalidades y disciplinas diferentes. Me detendré en algunas de ellas, tan solo unas pocas. En 1964 los poetas concretos Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari le dedicaron el n° 4 de su revista *Invenção*. Y ese mismo año comenzó la reedición de sus obras completas, publicándose la novela *Memórias sentimentais de João Miramar* con prólogo de Haroldo de Campos “Miramar na Mira”. Respecto de la lectura que hicieron los concretos de Oswald ha señalado Gonzalo Aguilar,

“El concepto clave –en esta incorporación- fue el de *antropofagia*, pero no en el sentido amplio y cultural en el que se lo ha entendido posteriormente (y en el que los poetas paulistas también han tomado parte) sino en un aspecto muy específico: la capacidad de incorporar los materiales más diversos a la voluntad constructiva propia del concretismo”.[\[1\]](#)

Por otra parte, el director de teatro, paulista al igual que los concretos, Jose Celso Martinez Corrêa afirmó que fue Rugero Jacobi quien le sugirió el montaje de alguna de las obras de teatro escritas por Oswald de Andrade. Así surgió, en este último caso, la puesta en escena

de *O rei da vela* durante 1967. En septiembre de aquel año, en el texto que acompañaba la puesta en escena, señalaba que si bien aquella pieza no había sido tomada en serio hasta ese entonces, ahora era el momento del redescubrimiento, puesto que allí se manifestaban las más modernas técnicas teatrales y visuales. El texto reivindicaba especialmente el mal gusto pues era “la única manera de expresar el surrealismo brasileño”.

"E O rei da vela (viva o mau gosto da imagem) iluminou um escuro enorme do que chamamos realidade brasileira numa síntese quase inimaginável. E ficamos bestificados quando percebemos que o teto desse edifício nos cobria também, era a nossa mesma realidade brasileira que ele ainda iluminava. Sob ele encontramos o Oswald grosso, antropófago cruel, implacável, negro, apresentando tudo a partir de um cogito muito especial: Esculhambo, logo existo".[2]

Aquel manifiesto describía también a San Pablo como el símbolo de una gran ciudad subdesarrollada. La antropofagia cambiaba de signo, ya no se trataba de la capacidad de manipular e incorporar diversos materiales a un cierto repertorio nacional, sino una suerte de destino trágico, una escatología en la que el brasileño, inmerso, había perdido todo control.

En su libro *Verdade tropical*, el bahiano Caetano Veloso recordaba el efecto que le había causado *O rei da vela* y la proximidad que había sentido con aquella estética. Bajo el prisma de la mirada concreta afirmaba,

“A idéia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva”.[3]

A mediados de los años setenta, Heloisa Buarque de Hollanda encontró en la joven poesía marginal y carioca de los años setenta una dicción coloquial que, según sostuvo, la acercaba a la producción oswaldiana.[4] En este mismo sentido, uno de los integrantes de aquel movimiento, Chacal, recientemente afirmaba:

“Foi Charles que trouxe um livro que seria um grande marco da minha vida, que era o volume de Oswald de Andrade daquela coleção da Agir, ‘Nossos Clássicos’. Era um livro pequeno, com apresentação do Haroldo de Campos, e trazia os manifestos, alguns poemas, além de trechos do *Serafim Ponte Grande* e

do *Miramar*. Aquele livro me fascinou, eu achei aquele mundo ali maravilhoso, porque ao mesmo tempo em que havia toda uma postura de contestação através dos manifestos, tinha um humor e uma irreverência muito grandes nos poemas e nos textos em prosa. Eu fiquei sorvendo aquele livro durante um bom tempo, lendo e relendo”.<sup>[5]</sup>

Poesía, música y teatro. San Pablo, Bahia y Río de Janeiro. Ese concepto-nombre llamado Oswald de Andrade se convirtió en una cantera en donde la cultura brasileña hurgó y extrajo nuevos sentidos para dialogar, resistir e interpretar las cambiantes, y muchas veces dramáticas, condiciones sociales y políticas del Brasil de los años sesenta y setenta.

---

[1] Gonzalo Aguilar. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Op. Cit., p. 163.

[2] *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 233.

[3] In *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 247.

[4] Heloisa Buarque de Hollanda desarrolla esta hipótesis en la presentación de la compilación *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976.

[5] In *Nuvem Cigana. Poesia & delirio no Rio dos 70*. Sergio Cohn (org.). Rio de Janeiro: Azougue, 2007, p. 19.

## RESENHA

Sobre *La palabra muda*, de Jacques Ranciere

Edgardo Berg

Se suele decir que a preguntas necias palabras mudas, o para decirlo con palabras de Gérard Genette, para preguntas necias no hay respuesta. Sin embargo, Jacques Ranciere en *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura* (1998) vuelve a retomar la pregunta sartreana (¿qué es literatura?) para atravesar las condiciones de posibilidad que hacen visible el interrogante.<sup>[1]</sup> A lo largo de la historia del concepto, las respuestas han vacilado entre la percepción de una cualidad diferencial de un corpus escrito (literariedad) y la contextualización dependiente de una teoría del género (criterio normativo). O se ha tratado de responder su significación a partir del contexto o se ha apelado a la trascendencia de un saber fuera de campo y de dominio.

La noción de literatura, demasiado imprecisa y ambigua, un buen día se convierte en objeto de un saber determinado. A partir del romanticismo, en particular con las teorizaciones de la Escuela de Jena (los hermanos Schlegel, Novalis, Schelling, Hölderlin, Hegel), surge una ideología de la literatura que postula la abolición de las viejas jerarquías de las bellas artes, generando una afirmación de la cosa literaria independiente y autónoma de las demás artes. De aquí en más, para Ranciere, se entenderá el término como el modo histórico de una visibilidad de las obras del arte de escribir. Y ese nuevo modo histórico que genera un campo propio, producirá los discursos que teorizarán sobre la distinción entre las artes. Se pasará de la vieja mimesis de la palabra en acto a un arte específico de la escritura.

Ya Voltaire, con su *Diccionario filosófico* (1827), es un claro testimonio del lento desplazamiento de sentido que cambia la vieja idea de la literatura hacia su acepción moderna. El autor, en este sentido, analizará a lo largo del libro la naturaleza y las modalidades de la permutación del paradigma que destruye el sistema normativo de las bellas artes. La literatura emancipada se desdoblará y estará siempre en tensión como palabra huérfana (antirrepresentativa) o jeroglífico (escritura inscripta en su propio cuerpo). A la poética representativa se opondrá la indiferencia de la forma con respecto a

su contenido y a la idea de poesía-ficción se opondrá la poesía como modo propio del lenguaje.

Mostrar esa tensión en Víctor Hugo, Flaubert, Mallarmé, Proust y en Artaud, y más acá en Blanchot, será el propósito de Jacques Rancière. Ese puñado de nombres propios simbolizan, en los tiempos modernos, la sacralización y la absolutización de la literatura. Ya sea la tentativa del “libro sobre la nada” en Flaubert, el proyecto de una escritura propia de la Idea en Mallarmé o la novela de formación del novelista en Proust, muestran y revelan las contradicciones inherentes al concepto de literatura. Ese universo de referencia y esa secuencia histórica, le permite a Rancière plantear una serie de hipótesis sobre los callejones sin salida de la autarquía literaria y observar los dilemas entre relativismo y absolutismo; entre una literatura instrumental que sirve para mostrar y demostrar y otra, como palabra intransitiva, al igual que el punto y los colores en la pintura.

El camino que va de Mallarmé a Proust va a ilustrar la literatura como un modelo escriturario –un concepto de la literatura excesivamente ligado a lo impreso que deja fuera de campo al arte del gesto– que se asemeja a una lengua particular tallada sobre el material de la lengua común. Más que una invención del arte, la ficción se articula como figura de un estado de la lengua y de la experiencia del mundo, en la ambivalencia de ser, al mismo tiempo, obra muda y parlante, al igual que el poema de un sordomudo.

Es así como Rancière, recupera a Marx, al describir a la literatura a partir de la figura de la mercancía; social y al mismo tiempo autónoma, engendrará una poética del desdoblamiento. Coextensivas las esferas de la literatura y la de las relaciones sociales, la literatura pone en relación directa –entre-expresión- la singularidad de la obra y la comunidad que la obra manifiesta. La vieja oposición entre arte por el arte, con su consecuente idea de la torre de marfil, y el arte atado a las duras leyes de la realidad, pierde sustento y sólo puede ser muestra de un acto de frivolidad teórica o de anacronismo deliberado. La ruptura de ese círculo vuelve coextensivas las esferas de la literatura y de las relaciones sociales.

Los conceptos de literatura y civilización (cultura) se impusieron juntos, descansan sobre una misma revolución que, al convertir a la poesía (ficción) en un modo del lenguaje, sustituyó el principio aristotélico de representación por el principio de expresión. Y si el lenguaje sólo se ocupa de sí no es porque se trate de un juego autosuficiente, la literatura al manifestarse ya es expresión de un mundo y de un saber sobre el mundo, porque ella misma dice, ante nosotros, una experiencia. El lenguaje literario no refleja las cosas, expresa sus relaciones; no se asemeja a las cosas como una copia porque ya porta su semejanza como memoria y sedimento histórico.

La poesía no inventa, es un lenguaje que dice las cosas como son. Si se quiere, la representación sensible de una verdad no sensible.

---

[1] Jacques Ranciere nació en 1940, en Argelia. En 1968, cuando tiene 25 años, participa junto a Louis Althusser, Etienne Balibar, Pierre Macherey y Roger Establet, en el libro *Lire le Capital*, texto que se convertirá, en esos años, en referencia obligada para los intelectuales. Entre otras obras, es autor de *La noche de los proletarios*, *El filósofo y sus pobres*, *El maestro ignorante*, *La partición de lo sensible* y *En los bordes de lo político*.

**Edgardo Berg** es docente e investigador en el área de Literatura y Cultura Argentina del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es autor de *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer* (2002) y de *Ricardo Piglia: una narrador de historias clandestinas* (2003) y coautor de *Itinerarios entre la ficción y la historia. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina* (Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1993), *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras* (Rosario, Beatriz Viterbo, 1996).

# POESÍA

Von einem Land und vom andern.

Gedichte zur deutschen Wende[1]

Selección, traducción y notas por María Josefina Pacheco (UNAM/ Universidad de Freiburg) y Karen Saban (UBA/Universidad de Freiburg).

Klaus Jurgen-Lietke

## El cielo sobre Berlín

1.

Del puente de hierro fundido  
el ángel prusiano  
cae tambaleándose[2]  
hacia la corriente  
en otro tiempo zona prohibida  
y con impávido [3] abrazo  
el Spree abre sus alas.[4]

2.

Un ejército [5] de ángeles hace fila como mendigos[6]  
Ante los comedores de las iglesias[7]  
Tiritando [8] alzan  
Sus manos suplicantes  
Imploran con ojos desorbitados trozos[9]  
del cielo caído de Berlín.[10]

Heiner Müller

## El ángel caído. Segunda parte

Entre ciudad y ciudad  
Después del muro el abismo  
El viento por los hombros

la mano extraña  
en la carne solitaria  
Al ángel lo escucho todavía  
Pero ya no tiene otra cara que  
La tuya que no conozco.[\[11\]](#)

Kurt Drawert

### **...Por supuesto**

debe haber también un legado,  
que explique la historia del cuerpo,  
a la que yo mismo alguna vez pueda recurrir  
como a una colección de sensaciones fotografiadas,  
pues el olvido  
primará sobre la memoria...

y que explique la historia,  
pues la tierra interior  
será una fortaleza caída  
y ya no tendrá nombre y entrarás en ella  
como un extraño  
con un lenguaje distinto [\[12\]](#) .

Hans Magnus Enzensberger

### **Ánimos de resurgimiento**[\[13\]](#)

En la altura sobre los suburbios  
Resuelven su callada guerra  
Los gases iluminados de rosa.  
Bajo jirones de nubes veloces  
Se desmigaja, bañado de champaña,  
El hormigón. En Postdamer Platz,

Botellas de vermut, los vagabundos  
Cavilan sobre “el doble sentido  
de ser y comprender el ser”[\[14\]](#)  
Los reparos hoy pueden soslayarse  
Grupos de peregrinos  
en la zona peatonal  
en búsqueda de identidad  
y frutos del sur. Los recién llegados[\[15\]](#)  
deshacen en la lengua  
billetes color del valium.  
También a la izquierda en el primer piso  
Tienen lugar destrozos[\[16\]](#)  
Concienzudos los compañeros trabajan  
en el ajusticiamiento de un matrimonio.  
Lentes de contacto anegadas en llanto  
en el lujoso esmog.  
Los fracasados se abrazan.  
El Politburó, extinto.  
Sólo en el sótano, el poeta  
Escribe antes como ahora para sí  
Bajo una bombilla de 15 vatios  
“Para socorrer a la especie humana”.  
Conmovido, el ojo húmedo  
pasea su mirada  
sobre los paisajes nuevos y deslumbrantes.

Kerstin Hensel

### **Temperatura**

Han engomado la escalera con cola de pegar.  
La salida de emergencia, la puerta trasera.  
Hoy no nos libraremos.  
Hoy preguntan cómo nos sentimos,  
Apoyan su mano tibia sobre nuestra tibia frente.

¿Culpables quizá?  
¿Se sienten culpables de alguna forma por nosotros?  
No es que supieramos, replicamos soñolientos  
[como incubando fiebre  
O tan sólo cerca del sano sueño de los justos.  
Revueltos en la mugre! Cenicienta![\[17\]](#)  
Ah, no preguntes, nacimos en cuna de oro,[\[18\]](#)  
Sesenteros[\[19\]](#)

Temperatura axilar, rectal: normales  
Temperatura oral: la lengua corroe el termómetro  
Chilla, chilla.[\[20\]](#)  
Hoy todo sigue sonando como siempre acaba por concordar.  
Así se gana una zapatilla.[\[21\]](#)

Luego las preguntas cesaron  
Luego la vuelta acabó  
Término de la visita. El fin  
Superación sin inflamación  
(También hay que saber perder, dijo el príncipe)

Entonces nos tocó también algo  
Nos echaron por encima una sábana inocente.[\[22\]](#)  
Hasta que en nuestro blanco cielo vuele alto una paloma blanca  
[y  
se precipite y vuele raso y nos ataque:  
CHILLA, CHILLA!  
Hasta que la temperatura suba y baje y vuelva a subir  
Hasta que liberadora grite  
SANGRE EN LA ZAPATILLA.

Volker Braun

**La propiedad**

Todavía estoy aquí: mi tierra muda al occidente.[22](#)  
GUERRA A LAS CABAÑAS, PAZ A LOS PALACIOS.  
Fui yo mismo quien le dio el puntapié.  
Se pone a la venta con maquillada desnudez.[23](#)  
Y al invierno sigue un verano de avidez.  
Y yo puedo irme a freír espárragos.  
Mi texto: incomprensibles fárragos. [24](#)  
Lo que nunca tuve me lo van a arrebatarse  
Lo que jamás viví terminaré por extrañar.  
La esperanza asaltó nuestro camino, traicionera.  
Mi propiedad ya fue a parar a otra cartera  
cuando digo ahora mío, y mía también la quiebra.[25](#)

Thomas Kielinger

### **Enchufados**

Caminante  
te diriges  
a Dresden  
divulga ahí  
que unidos  
nos viste  
como ordenó la TV.[26](#)

Christa Wolf  
Principio esperanza

Clavados  
en la cruz.  
Pretérito.[27](#)

Cada movimiento  
hinca  
los clavos

en la carne.

[Diciembre 1991]

Christiane Grosz

### **La rubia de la oficina pública**[28](#)

está, de hecho, en la pausa del almuerzo  
va viene no tarda  
primero debe contestar el teléfono  
busca en el acta  
hace todo lo posible  
pero tampoco sabe qué resultará  
debe prestar oído todos los días  
tiene salpullido entre los dedos  
la semana que viene le darán vacaciones  
pero se queda en casa  
y no se lo dice a nadie.

Günter Grass

### **Girasoles tardíos**[29](#)

Noviembre los golpeó, negro sobre negro ante lo claro.  
Aún sobresalen los tallos, son burla del color.  
Se inclinan bajo la lluvia y buscan conciliarse, [30](#)  
también rimas, acaso Dios y cadáveres.

Todavía útiles, son mi modelo  
porque sobre ellos, en perfil contra los cielos,  
cuyo gris está recortado y desvanecido,  
se lee, cual declaración, este mensaje:

Están divorciados, como hombre y mujer

después de corto matrimonio, gente y país.  
Escasa fue la cosecha, abundante el botín.  
Ay, los apoderados nos dejaron sin corola.  
Al que ya por sospecha decapita girasoles,  
a ése le faltarán testigos, ése será presa de la turba.

## Notas

[1]Herausgegeben von Karl Otto Conrady. Ed. Suhrkamp: Leipzig, 1993.

[2]Decidimos traducir junto al gerundio “tambaleándose” también el verbo “cae”, ya que en alemán taumeln connota un golpe previo que provoca este movimiento incierto, vacilante. Incluso de cansancio podría tambalearse el ángel y entonces caer desde la altura, como un pájaro alcanzado por un tiro o por la propia debilidad.

[3]El adjetivo de uso adverbial kaltlächelnd tiene el significado de “falto de piedad o sin miramientos” (Wahrig). Decidimos perder la carga semántica de la burla, de la “fría sonrisa” y por eso no traducimos “a secas” o “sin pestañar” como propone el Slaby-Grossmann. En cambio, la elección del término “impávido” que es sin duda una medida más tibia y cautelosa, recupera otra imagen, la de la película dirigida por Win Wenders con guión de Peter Handke, cuyo título sirve como homónimo a este poema. Los ángeles, en el comienzo del filme alemán, tienen en sus caras sonrisas inexpresivas e inamovibles. En este verso, como en una hipálage, es el río quien adquiere la característica que en la película pertenece a los ángeles.

[4]El verbo spreizen en su uso transitivo significa, en este contexto, “desplegar (las alas)”. La imagen que sugieren estos versos es la de la muerte: el ángel cae al agua y sus alas quedan extendidas flotando inermes sobre la corriente. Otra acepción de la palabra tiene que ver con su cercanía fonética (y su parentesco general desde el siglo XVI, sic. Wahrig) al verbo spritzen, con lo cual la imagen obtiene otros elementos. La caída del ángel al agua levanta olas que lo salpican, envuelven y, finalmente, lo ahogan. Por esta razón creemos necesario agregar la palabra “abrazo” que no está en el original como tal pero ayuda a construir la imagen que sugiere el poema. En tercer y último lugar, spreizen tiene una connotación peyorativa ya que significa también “abrir las piernas”. Incluso este sentido de “prostitución” conseguimos incorporarlo levemente en la traducción de estos versos: el Spree acoge al ángel sin inmutarse con sus afluentes abiertos como alas.

[5]Por los “ejércitos celestes”.

[6]Dialecto berlinés. Creemos que no puede recuperarse este color local en la traducción y por eso no optamos por una variante del español ni para esta ni para otras palabras que aparecen a lo largo del poema, sino que traducimos con la terminología estándar de nuestra lengua.

[7]Wärmestube es palabra caída en desuso, sólo aparece en el Diccionario de los hermanos Grimm con el significado de “piezas pobres de convento donde arde el fuego”. Por otro lado Schrippenkirche es neologismo acuñado por el poeta, donde “Schrippe”, en dialecto berlinés, es un panecillo. Decidimos perder irremediablemente las ideas que despliegan y connotan estas palabras y elegimos una fórmula sintética como “comedores de iglesia”, expresión bajo la que -creemos- se recupera sin embargo fácilmente la imagen de caridad y cobijo para los pobres.

[8]Dialecto de Danzig.

[9]Aquí se recupera en parte aquello que se perdía versos más arriba en la traducción de Schrippenkirchen: los ángeles piden trozos de pan. Pero aquí la palabra Brocken ayuda a construir inmediatamente una imagen distinta, una imagen ya es casi tan conocida como la escena bíblica de la mendicidad: un tropel de gente clamando por trozos del muro caído de Berlín.

[10]Nos tomamos la licencia de traducir de esta forma el último verso, ya que, como también fue mencionado antes, semánticamente la imagen tiene que ver con una suerte de Apocalipsis en que los ángeles buscan salvarse, apropiándose de los restos del cielo o los hombres, de aquello que queda todavía en pie de la ciudad. Nuestro agregado de la palabra Berlín en este caso está justificada no sólo por el título (se trata del cielo de Berlín) sino que lo confirma también la gran cantidad de términos dialectales berlineses a lo largo del poema. Por último, el uso de la palabra verliesen, que no existe en alemán, salvo como una forma arcaica del verbo verlieren (en alemán antiguo), es usada aquí sin embargo por el poeta en lugar del sustantivo Verlust, ya que concuerda sonoramente con la palabra Berlín. De esta manera Liedtke consigue crear un quiasmo entre el último verso y el título del poema: Himmel über Berlin / Verliesen des Himmels. La figura no se pierde así del todo en nuestra traducción, que mantiene la oposición: lo que estaba arriba (el cielo sobre Berlín) ahora está abajo (el cielo caído de Berlín). Además esta elección permite un paralelismo entre el cielo y el muro de Berlín: la caída del muro es al mismo tiempo la caída de los ángeles y de todo su cielo.

[11]El poema establece un curioso comentario al poema de Liedtke y también a la serie de películas de Win Wenders, El cielo sobre Berlín, Tan lejos tan cerca, etc. El ángel desafortunado y caído, como el muro de la ciudad, cobra rasgos humanos y se convierte aquí en el desconocido hermano ahora compatriota. El título, que nos permitimos traducir

como „El ángel caído. Segunda parte“ no sólo reproduce mejor la ironía propia del estilo de Heiner Müller, sino que también hace referencia al vocabulario cinematográfico, intertexto evidente del poema. Por último, el número dos tiene que ver también con la repetición de una escena histórica ya conocida. Tanto éste como algunos de los otros poemas establecen un paralelismo entre el punto de giro histórico que se produce con la caída del muro y el de la posguerra del '45. Como en otros trabajos literarios de Heiner Müller, este poema nos recuerda que la historia se mueve en círculos.

[12]Walter Benjamin sostenía que la traducción de la forma es lo que cuenta. El significado de este poema se construye a través de su configuración. La posibilidad de que exista un legado que explique en algún futuro la historia personal y colectiva, o en palabras del poeta, la historia del cuerpo y la de la patria que alberga ese cuerpo queda encajonada, literalmente, en una sintaxis que aleja esa posibilidad hacia un futuro incierto, lejano. La sintaxis alemana permite jugar en este poema con la forma intrincada del recuerdo o el olvido de esa historia. En español es imposible reproducir la forma, por lo que recuperamos el sentido e intentamos trasladar esas imágenes a una forma distinta. El uso de los puntos suspensivos, la partición en dos estrofas y la repetición del verso “que explique la historia” puedan quizá reproducir la cadencia del original.

[13]Optamos por esta traducción ya que buscamos reproducir dos posibles sentidos de la palabra. Por un lado Aufbruchstimmung es el estado repentino en el que domina el deseo de partir hacia alguna parte. Por otro lado, la palabra está asociada a la expresión histórica Aufbruch des nationalen Deutschlands con el sentido de rehabilitación (Slaby-Grossmann). Por esto nos parece más acertado el término resurgimiento en lugar de cambio, con lo cual recuperamos la idea central del poema: lo que parece la transformación positiva de un estado de cosas a los ojos de la multitud es para el más avezado un dudoso resurgir de las cenizas.

[14]Aquí Enzensberger convierte en sátira el término heideggeriano, poniendo en la boca de borrachos las disertaciones sobre el existencialismo. Traducimos entonces la palabra Seinverständnis como aparece en las versiones españolas de Ser y Tiempo y no elegimos traducir por ejemplo “Ser y entenderse” que conservaría sin embargo mejor el juego de palabras.

[15]Con el término Zuzügler se refiere a los emigrantes internos que pasan ahora del este al oeste de Alemania. Por eso traducimos “los recién llegados”, que tiene además la connotación despreciativa de advenedizos y no traducimos, en cambio, “otros se suman”.

[16]El verso tiene una gran carga de ironía. El término Aufbruch es aquí reflejo grotesco del título Aufbruchstimmung: aquello que connotaba la alegría y la fuerza del movimiento es aquí la deformación del entusiasmo en el desenfreno. Aufbruch es ahora usado en su

acepción más específica dentro del mundo de la caza: el destripamiento del animal muerto. Por extensión, aquí se trata del destrozo completo. El verso que le sigue es de hecho “el ajusticiamiento de un matrimonio”, la matanza del matrimonio, claro está, de las dos Alemanias.

[17]El juego de palabras en alemán no puede reproducirse en español. Por eso optamos por traducir literalmente la primera frase. *Putteln*, una de las palabras que integran el nombre del personaje de la Cenicienta, significa en dialecto de Hessen “revolver un líquido o sacudir el polvo”. La imagen es la del personaje del cuento confinado a trabajar en el encierro y la humillación con la mugre, por eso traducimos más o menos libremente en este sentido. Por otro lado los primeros versos del poema confirman la sensación de que se está atrapado sin posibilidad de escapatoria. En cambio trasladamos a la segunda frase aquello que se pierde en la primera y en lugar del genérico “cuento de hadas” traducimos específicamente “Cenicienta”.

[18]La expresión *prinzenhaft heil* que significaría aproximadamente “salvados por virtud del príncipe” hace referencia al cuento de la cenicienta, que es uno de los campos semánticos más importantes en el poema. La palabra *prinzenhaft* es acuñada por la poeta irónicamente, en tanto casi enseguida saltan al oído las palabras más usuales *fabelhaft* o *märchenhaft*. Decidimos traducir esta expresión como “en cuna de oro” con lo cual se mantiene en parte la idea de fortuna y la atmósfera principesca y con la que, por otro lado, no oscurecemos otra referencia que también puede asociarse a partir del original: la década del sesenta fue la de los años de la *Wirtschaftswunder*, el glorioso boom económico.

[19]Por elegir una expresión más coloquial y más cercana a la forma alemana modal *fuffziger*. Por otro lado, el término “sesenteros” tiene una ligera carga negativa y ello también creemos encontrarlo en el vocablo alemán. *Ein falscher Fuffziger* es una persona engañosa, falsa, traicionera, tanto como lo fue el esplendor de aquellos años.

[20]La palabra *Ruckediguh* aparece sólo en el cuento de la Cenicienta, no significa nada en sí misma y está puesta en boca del pájaro que chilla el verso con rima *Ruckediguh, Blut ist im Schuh!* Nos parece que la palabra imita también el sonido de las palomas, por eso buscamos con cierta dificultad en español una palabra que rime a la vez con “zapatilla” y que recuerde en algo el sonido de las aves.

[21]Decidimos traducir la frase verbal *aus etwas werden*, que significa “convertir una cosa en otra o desarrollar algo a partir de un elemento diferente”, por “ganar” ya que la imagen del cuento: las hermanastras luchando por calzarse la zapatilla y ganar al príncipe funciona aquí como sinécdoque. El verso plasma un desplazamiento lógico entre algo concreto (la

imagen del cuento maravilloso) y algo abstracto que se repone (un pueblo haciendo sacrificios terribles por ajustarse a su par).

[22]El verbo que usa la poeta es ausschütten, que significa “verter algo sobre una superficie” pero también “dividir ganancias”. Para rescatar las dos denotaciones y no perder la imagen que juntas connotan, decidimos agregar el verso “nos tocó también algo”, con lo cual la acepción de “repartir dividendos” (en el sentido de la transacción económica que significó la reunificación) va seguida de la acción de “ocultar el cuerpo del muerto”. El negocio fue beneficioso para algunos, mientras que otros sacrificaron incluso más que los pies para calzar la dorada zapatilla.

22Este poema de Volker Braun presenta uno de los principales problemas que se encuentran a lo largo de toda la antología: el autor se refiere a acontecimientos de la historia alemana, y esto hace necesario no solamente encontrar las equivalencias en español para el vocabulario que utiliza, sino elegir las convenciones más adecuadas para que el contexto político del poema no se oscurezca. En este caso decidimos usar la palabra “occidente” en vez del Westen del original, ya que, al menos en Latinoamérica, la palabra oeste tiene otros referentes inmediatos (sobre todo el oeste norteamericano).

23Este verso lo traducimos de manera más o menos libre por dos razones: la primera, con la intención de conservar las rimas del original, que nos parecieron importantes porque dan al texto un tinte irónico; la segunda, porque el vocablo wegwerfen se relaciona a la vez con “humillarse” y “venderse”, lo cual en el texto da la idea de una suerte de prostitución de la RDA en su integración con la Alemania occidental.

24El dicho en el original, bleiben wo der Pfeffer wächst podría tener un equivalente colorido en la expresión castellana “irse (o mandar a alguien) a freír espárragos”, que además deja oportunidad de conservar la rima y, en buena medida, también el sentido en el verso siguiente. Sin embargo, pensamos también en una alternativa más estándar para estos dos versos: “De acuerdo, resulta incomprendible lo que hablo / y puedo muy bien irme al diablo”.

25En los últimos tres versos nos tomamos algunas libertades con el fin de seguir conservando la rima y cierta cadencia que tiene el poema. En el penúltimo escogimos, entre los dos significados posibles de Geld auf der Kralle haben, la idea del despojo; aunque perdimos con esta decisión su sentido de ansiedad por gastar el dinero, en este caso ajeno.

También tuvimos que decidir entre varias posibilidades para el último verso. En alemán encontramos, por una parte, la expresión mein ein und alles, como una manera de referirse a todo lo que se tiene en la vida. Por otra parte, la palabra alle también tiene los significados de “vacío”, “en quiebra”, “en bancarrota”, etc. Finalmente optamos por esta posibilidad

debido a los términos económicos que aparecen en el poema y la crítica a la reunificación como un trato claramente “capitalista” y desventajoso para los habitantes de la ex RDA.

26El poema de Kielinger se refiere al famoso cuento de Heinrich Böll: “Wanderer, kommst du nach Spa...”. La ironía intertextual resulta muy importante para el texto, ya que en el cuento de Böll se aludía a una pizarra de escuela abandonada justamente con aquella frase a medio completar; y aquí el autor nos remite a los medios masivos de comunicación. Elegimos para el título la palabra “enchufados” porque, a pesar de ser un poco anticuada, se refiere mucho más claramente a la televisión que otras semejantes (“conectados” resulta una expresión ya contaminada por su relación con el uso de Internet). También elegimos el verbo “divulgar” (verkündigen en el original) por sus ecos evangélicos.

27Consideramos también para los primeros versos la traducción “clavados / en la cruz del pasado”. Sin embargo, además de que esta posibilidad implicaba añadir un “del” que no estaba en el original, se perdía la ambigüedad y la extrañeza del original en alemán Genagelt / ans Kreuz Vergangenheit. Sin embargo, nuestra propuesta final suaviza esa rareza del texto añadiendo un verso más y aislando así la palabra “Pretérito”, que nos parece puede dar un juego semántico más amplio.

28Este poema, a diferencia de los otros, comunica una historia completamente trivial e “individual”. Aquí nuestras decisiones buscaron sobre todo conservar el movimiento y el “estrés” que transmite el original, por otra parte escrito con un vocabulario muy simple y directo.

29El poema de Grass presenta las mayores dificultades para la traducción, dentro de esta antología. Como ocurre con otros textos del mismo autor, en él se entrecruzan el lenguaje literario y el pictórico; para acercarse al sentido del texto es necesario “dibujar”, por lo menos mentalmente, este “cuadro” de girasoles, que remite por supuesto, en primera instancia, a otros girasoles famosos: los de Van Gogh. El autor, sin embargo, nos advierte desde el título que sus flores son “tardías” y la imagen se va revelando trágica y sin color, como un grabado en blanco y negro.

En este caso, debido a la complejidad del texto y a lo intrincado de su expresión, preferimos prescindir de la rima que el original presenta en algunos versos para concentrarnos en el sentido.

30Preferimos en este caso tomar la acepción jurídica de la palabra Vergleichen como “arreglo, acuerdo o conciliación”, pues nos pareció adecuada para expresar el deseo de los girasoles tronchados de volver a unir su tallo y su corola. La metáfora alude por supuesto al impulso de reunión y de reconciliación entre las dos Alemanias.