

octubre / noviembre de 1981



EL ORNITORRINCO

revista de literatura

\$ 10.000

10

uno debería ser siempre un poco improbable / oscar wilde



pier paolo pasolini



cuentos de
juan José manauta
james purdy



exilio y literatura
polémica entre
julio cortázar y liliana heker



roland barthes
anthony burguess



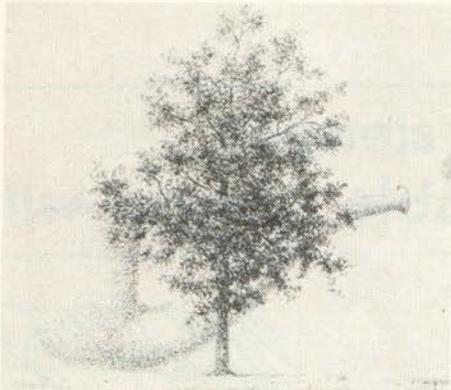
s. kovadloff / j. ricardo

víctor garcía robles



pier paolo pasolini

una desesperada
vitalidad



(Conclusión funérea: con tabla sinóptica —para uso de la
hacedora del "trozo— de mi carrera de poeta, y una mira-
da profética al mar de los futuros milenios).

Vine al mundo en tiempos
de la Analogía
Obré
en ese campo, de aprendiz.
Después llegó la Resistencia
y yo
luché con las armas de la poesía.
Restauré la Lógica y fui
un poeta civil.
Ahora es el tiempo
de la Pedagogía.
Puedo escribir sólo profetando
en el éxtasis de la Música,
por exceso de semen o de piedad.
Si ahora la Analogía sobrevive
y la Lógica ha pasado de moda
(y yo con ella:
ya no tengo reclamos poéticos),
la Pedagogía
existe
a pesar de la Demagogia
(siempre más dueña

de la situación).
Y es así
que yo puedo escribir Temas Trascendentes
y también Profecías;
de poeta civil, eso sí, siempre.

En cuanto al futuro, escuche:
sus hijos fascistas
navegarán
hacia los mundos de la Nueva Prehistoria.
Yo me quedaré allí,
como quien, a pesar suyo, sueña
a orillas del mar
donde recomienza la vida.
Solo, o casi, en el viejo litoral
entre ruinas de antiguas civilizaciones,
Ravena,
Ostia o Bombay —es igual—
con Dioses que se descostran, problemas viejos
—como la lucha de clases—
que
se disuelven ...
Como un guerrillero
muerto antes de mayo del 45,
comenzaré poco a poco a descomponerme
en la luz desgarrante de ese mar,
poeta y ciudadano olvidado.

(Cláusula)

Dios mío, pero entonces ¿qué tiene
usted en su haber? ...
¿Yo? —(un baluceo, humillante,
no tomé el optalidón, me tiembla la voz
de muchacho enfermo)—
¿Yo? Una desesperada vitalidad.

La poesía de Pasolini —escribió Barberi-Squarotti—
"celebra el drama clamoroso y amargo entre la insupri-
mible duración de un gusto, de una educación, de una
concepción de la vida ligada a la desesperación, a la ari-
dez, a lo irracional, y la tensión hacia un 'mundo nuevo'
de estructura y razón". Esa lúc: "a conciencia de las
contradicciones, ese desgarramiento —el mismo de su cine,
el de sus novelas— adquiere particular nitidez en las
rupturas formales de *Poesía en forma de rosa* (1964), del
cual fue extraído este texto. Lo tradujo el poeta Antonio
Aliberti para sus ediciones de plaquetas bilingües "Zum
Zum", dedicadas a difundir, en la Argentina e Italia, la poe-
sía contemporánea de ambos países.

el ornitorrinco

revista de literatura

DIRECCION

Abelardo Castillo
Liliana Heker

REDACCION

José Blanco, Mario Fontana, Ro-
dolfo Grandi, Irene Gruss, An-
nie Haslop, Bernardo Jobson,
Ricardo Maneiro, Jorge Mi-
rarchi.

CIENCIAS HUMANAS

Sylvia Iparraguirre

POESIA

Daniel Freidemberg

Colaboran en este número:

Roberto Anglade, Julio Cortá-
zar, Víctor García Robles, San-
tiago Kovadloff, Juan José Ma-
nauta, Jorge Ricardo.



Registro de la propiedad inte-
lectual N° 1.398.897

Casilla de Correo 214, Suc. 3,
1403 Buenos Aires



exilio y literatura (II)

polémica entre

julio cortázar y liliana heker

26 de noviembre, 1980

Querida Liliana:

Recibí el artículo y tu carta. Al final me decís que te escriba a lo de tu mamá en la calle Bulnes, pero muy lilianamente te olvidás de ponerme el número. Sin duda me lo diste en París, y yo muy julianamente lo perdí. De modo que mando esto como una botella al mar aprovechando una vaga indicación del protervo Ornitorrinco en el sentido de encaminar las cartas a la SADE, horresco referens. Pero a lo mejor te llega. De todas maneras, el texto de mi respuesta se lo doy a EFE, y las razones las encontrarás en el si te llega, o si alguna vez te lo hacen llegar desde cualquier otro país donde se publique. Como comprenderás, me parecería idiota que el Ornitorrinco lo publicara, a menos que me engañe totalmente sobre lo que ocurre en Buenos Aires. En fin, creo que en esas pocas páginas esto queda sobradamente explicado.

Si tenés algún comentario que hacerme (desde luego me gustaría, porque sé que todo esto es materia resbalosa y no pretendo entenderla bien ni mucho menos estando tan lejos del lugar-de-los-hechos), te pongo mi nueva dirección parisina.

Saludos a los ornitorrincos en bloque, y mi afecto de siempre.

CARTA A UNA ESCRITORA ARGENTINA

Querida Liliana Heker, tu artículo **Exilio y literatura** (en **El Ornitorrinco**, Buenos Aires, enero/febrero de 1980) lleva como subtítulo **Polémica con Cortázar**. Nunca he olvidado que "polémica" se emparenta con "polemos", la guerra, y por eso detesto la palabra y prefiero sustituirla mentalmente por "diálogo"; del tono de tu texto deduzco que también esa es tu intención, y que lo de "polémica" es más bien una ranada del ornitorrinco, si me permitís la hibridación, para que los lectores más belicosos se relaman las fauces anticipando sillas rotas, tirones de camiseta y otras demostraciones propias de intelectuales ansiosos de verdad. No les daremos el gusto, pero desde luego buscaremos la verdad, tan lejos el uno del otro en el espacio pero desde un terreno común que, lo sé de sobra, compartimos y queremos.

Para esto, sin embargo, hay un problema que no parecés haber pensado: al hacer públicas tus críticas, me invitás obviamente a responder a través de **El Ornitorrinco** o de cualquier órgano de prensa argentino. ¿Pero qué prensa? A mi afirmación de sentirme dolorosamente separado de mi pueblo en el plano cultural, después de prohibiciones inequívocas, contestás que exagero puesto que incluso se me lee en "los suplementos culturales de los diarios". Sí, es cierto, en la medida en que esos suplementos seleccionan los textos que les envía la Agencia EFE, a la cual destino también esta carta y que distribuye sus materiales en diversos países. ¿Te has preguntado qué textos seleccionan esos suplementos? Respuesta: los exclusivamente literarios, cuando en estos últimos tres años he escrito sobre todo artículos directamente referidos al estado de cosas en nuestro y nuestros países. ¿Qué satisfacción puede tener alguien como vos leyendo un texto mío cuya publicación depende exclusivamente de que no contenga una sola línea que moleste a los dispensadores de la libertad de expresión? En resumen, si quiero que esta respuesta, que EFE va a enviar a esos diarios que todavía me publican allá, te llegue como carta abierta, tengo que redactarla como vos has redactado tu texto, es decir hablando de todo menos de lo que pone en marcha ese todo. Y pasa que yo no tengo por qué escribir así puesto que mis artículos se publican en muchos otros

países y esa es mi manera de dar a conocer lo más ampliamente posible lo que me parece necesario y útil, y a la vez confiar en su ingreso, por diversas vías, a su destinataria natural que es la Argentina. Curioso cambio de cartas abiertas, como ves, en el que vos evitás hablar de lo único que en el fondo me interesa hablar a mí, y yo preveo que mi respuesta sólo te llegará un día indirectamente y no en los suplementos dominicales de Buenos Aires, a menos que estos te la ofrezcan amablemente recortada **ad usum delphini**.

Para empezar este imperfecto diálogo, se me ocurre que no tenías demasiadas críticas que hacerme; en todo caso el hecho de que apruebes mi punto de vista general sobre el exilio de tantos intelectuales latinoamericanos (en el sentido de volverlo afirmativo y combativo, quitándole toda la negatividad que encierra como noción estereotipada), anula casi totalmente tus discrepancias colaterales; pero me gustaría dejar en claro algunas cosas, precisamente para que esa noción positiva del exilio se dé en todos nosotros, aquí y allá, sin ambigüedades peligrosas. Empiezo, muy rápidamente, por una rectificación personal: te molesta que yo haya explicado con cierto detalle por qué y cómo me considero un exilado de la Argentina, y parecés creer que he buscado sumarme ahora —después de tantos años de vivir en Europa— a los que han debido abandonar más o menos forzosamente sus países. Aunque en las frases que citás queda bien claro que no solamente no me estoy "mandando la parte" de exilado si no que me fui hace mucho del país porque me dio la gana, agregó ahora para vos que las circunstancias actuales me llevan a sentirme tan exilado como cualquier otro, y que sólo en esas condiciones me he creído y me creo con derecho a hablarles a mis co-exiliados de toda América Latina para invitarlos a una lucha positiva y no a la usual nostalgia llorona. No solamente no reclamo una antigüedad injustificada en este triste empleo, sino que en muchas entrevistas que desde luego no conocés por las razones **ut supra** he insistido en la noción para mí compulsiva del exilio, y por lo tanto en que no era para nada mi caso; si en el artículo que criticás se me fue eso de que el exilio "sólo se me ha vuelto forzoso en los últimos años", lamento la patinada involuntaria y dejo definitivamente en claro que jamás fui ni me creí un exilado hasta eso que más arriba llamé "circunstancias actuales", concretamente el golpe militar del 75 y la censura subsiguiente, expresa o tácita, que impide cosas como la publicación de parte de mis textos de la misma manera que te impide a vos ahondar explícitamente en las causas fundamentales del exilio. En cuanto a que considerés exagerada mi afirmación de que salir de la Argentina me sería más difícil que entrar, lamento que hayas pasado por alto la fecha en que se publicó esa afirmación, a fines del 78, cuando la escalada de la tortura, los asesinatos y las desapariciones llegaban a su punto más monstruoso. Ya sé que ahora, mientras escribías tu artículo, la paz del cementerio deja crecer poco a poco los pastitos del olvido, y que casi seguramente nadie se metería conmigo en la Argentina a pesar de viejas cuentas por cobrar, la del Tribunal Russel, por ejemplo, y pará de contar.

Estas aclaraciones personales eran necesarias aunque sin importancia esencial; lo importante me parece la tremenda contradicción entre el principio y el final de tu artículo. Hacia el final te alegrás de que yo haya tomado partido por una dinámica —para mí lo más belicosa posible— del exilio; pero al principio me acusás de contribuir directa o indirectamente a una división abstracta y mortecina entre exilados en el exterior, "condenados fatalmente a vivir lejos de la patria", y exilados en la Argentina, o sea, "mártires o muertos en vida". Bueno, si esto fuera así, me pregunto para qué diablos andaríamos yo y muchos otros removiendo el hormiguero si no hay más que mártires o condenados que remover. Precisamente el temor de que estos destinos puedan pegarse como etiquetas prefabricadas (por la Casa Rosada) en la espalda de los exilados, es la razón que nos lleva a muchos a decirle a la Junta por todos los medios a nuestro alcance que el tiro del exilio le ha salido por la culata, y que vamos a seguir peleando desde adentro y desde afuera por el único exilio que nos parece válido es el que le espera a ella y a sus cómplices internos y externos, igualito que a Somoza, igualito que a Batista.

Pero hablando ahora de nuestro oficio, Liliana, hay algo que no entiendo en tu razonamiento. Discutís mi noción de "exilio cultural" en el sentido de que la supresión o censura del pensamiento escrito es materia corriente en nuestros países, y una vez más te parece que exagero. En primer término, hay eso de que mal de muchos, consuelo de tontos; en segundo, lo que ahora nos interesa concretamente a vos y a mí es la Argentina en ese plano, y el hecho de que en Guatemala o Bolivia lo censuren a Fulanito no modifica para nada mi repulsa a toda censura en nuestro país. Vos decís que a pesar de esa situación general, Latinoamérica sigue dando "una literatura realmente grande"; lo cual es archicierto porque los escritores decentes respondemos casi siempre al principio del "challenge and response". Pero aquí no se trata de los escritores sino de los lectores, Liliana; el verdadero exilio cultural se produce cuando cualquiera de nosotros escribe algo y, como en la frase de Jorge Asís que citás, después de

haberlo escrito no lo puede publicar en su país. ¿Por qué, como siempre poner el acento en el escritor, hacer elitismo gremial, cuando el escritor se defenderá como gato panza arriba dentro o fuera del país, y seguirá siendo siempre un escritor? El problema no es ese, sino que de golpe el escritor queda privado de sus lectores, roto el puente de la comunicación; y si esto es duro para nosotros, poco importa frente al hecho infinitamente peor de que todo un sector de lectores queda privado del escritor. Ahí los verdaderamente exilados son los lectores, que día a día enfrentan un panorama en el que faltan la mayoría de los libros o artículos escritos en el exterior, y sólo cuenta con los del interior en la medida en que su contenido no vaya más allá de lo tolerado. Acabo de leer en México los textos de Gregorio Selser sobre el grotesco episodio en torno a **El Principito**, nada menos; acabo de publicar en México un libro de cuentos que contiene dos o tres que jamás podrían ver la luz en la Argentina. Que mis lectores leyeran esos cuentos sería mi más alta recompensa, no por haberlos escrito sino porque estarían donde deben estar, en manos argentinas. No será así, salvo mínimas excepciones, y vos lo sabés de sobra. Claro que nadie se va a morir por no leerlos a los de afuera o a los de adentro; pero, como dice la gente, no te morirás pero te irás secando.

Para terminar me acusás de exagerado (lo soy con frecuencia) al hablar de las razones del exilio exterior. En vez de denunciar la causa central de ese exilio (ya sé que no podés hacerlo, pero entonces no habría que tocar el tema públicamente y con fines polémicos) acumulás otras razones que yo parezco ignorar: dificultades económicas, problemas editoriales, cuestiones de "aguda sensibilidad poética" que vuelve insostenibles las condiciones internas, y búsqueda de un "ámbito de mayor libertad"; todo eso es cierto y malditamente cierto, pero todo eso es nada frente a la razón esencial. Si a los escritores sumás los artistas y los científicos argentinos

desparramados en el mundo, te encontrás con un país atrocemente empobrecido en el plano cultural. Y la gran mayoría de esa gente no se ha ido por las razones que enumerás; si no siempre han sido obligados por la amenaza, lo han sido por la imposibilidad de seguir diciendo lo que creían su deber decir; cuando un Rodolfo Walsh lo dijo, lo eliminaron cínicamente al otro día. Esto, Liliána, no nos da a los de afuera ninguna jerarquía con respecto a los que siguen en el país; simplemente, aquellos que un día decidan decir lo que verdaderamente piensan, tendrán que reunirse con nosotros fuera de la patria. Hay y habrá, claro; lenguajes cifrados en la Argentina, muchas cosas se dicen hoy entre líneas, y eso ya es mucho; pero ese tipo de comunicación críptica no va más allá del círculo que conoce las claves, y escapa por completo al lector de la calle y del vasto interior, ese lector que en cambio comprendería tan bien los últimos cuentos de Umberto Constantini que, por supuesto, serán publicados en México y no en Buenos Aires.

Tenés toda la razón, Liliána, no somos ni héroes ni mártires; una vez más somos gente barrida afuera o aplastada adentro. Discutir estas cosas entre nosotros es perder un tiempo que no pierden los que nos barren y nos aplastan; por eso no te he contestado para polemizar, como creo que tampoco vos me escribiste para eso. Una vez en un club de aficionados de provincia vi a dos boxeadores que se sublevaron al mismo tiempo contra el árbitro y le anunciaron que le iban a romper la cara si no los dejaban seguir como les daba la gana en vez de pararlos y censurarlos a cada momento. Así, Liliána, así creo que vamos a seguir todos nosotros desde afuera y desde adentro; el ring es grande, y el árbitro lo conocemos de sobra.

Julio Cortázar

respuesta de liliána heker (*)

Cortázar: la etimología de la palabra "polémica" no modifica su connotación actual, que la aproxima más a la controversia que a la guerra. El hecho de que usted **deteste** esa palabra ("... 'polémica' se emparenta con 'polemos', la guerra, y por eso detesto la palabra") no debió impedirle advertir que en mi nota **Exilio y literatura (El ornitorrinco, Nº 7)** se ponían en discusión algunas cuestiones: 1) el rol que debe o no corresponderle a un escritor bajo un régimen militar como el que actualmente gobierna la Argentina; 2) si, en términos de eficacia, pesa más el cómodo ejercicio de la libertad en el auto-exilio o el ejercicio riesgoso de una libertad restringida en el medio que se pretende modificar; 3) el alcance de las expresiones "exilio" y "exilio cultural".

Yo basaba mi nota en algunas opiniones suyas de **América latina: exilio y literatura (Eco, Nº 205)**, con las que no coincidía y que citaba rigurosamente. Si a su vez usted hubiera discutido **mi texto** nos habríamos aproximado un poco más a la verdad. En eso reside la virtud de las polémicas: nadie las gana o las pierde, ni matan a nadie, como ocurre con las guerras: permiten conocer una opinión y sus objeciones.

No se trataba de romper sillas ("...para que los lectores se relamen las fauces anticipando sillas rotas, tirones de camiseta y otras demostraciones propias de intelectuales ansiosos de verdad"). "Romper sillas", "darse tirones de camiseta", son expresiones que aluden más a la sensibilidad futbolística que a la confrontación de ideas entre escritores que disienten entre ellos. Tampoco se trataba de responderle a una cordial interlocutora

(*) Premeditadamente eludo el tuteo en mi respuesta. Por razones cronológicas resulta natural que Cortázar utilice este tratamiento para dirigirse a mí. La recíproca, en cambio, conferiría a mi texto un tono algo ajeno al carácter que pretendo darle a mi respuesta. Esta no es una carta personal: es un texto en el que se discute, no sólo con Cortázar, cuál debe ser la militancia de un escritor en el país que eligió como suyo.*

imaginaria, como usted en definitiva hizo. Vale decir: usted eludió la discusión.

En su "Carta a una escritora argentina" no hay una sola cita ni una sola síntesis rigurosa de mis palabras; tampoco el menor indicio de que las haya leído con atención. En cambio su retórica sugiere una misteriosa polemista que escribe movida por sentimientos personales ("...te alegrás de que yo haya tomado partido..."; "...te molesta que yo haya explicado con cierto detalle..."; "...parecés creer que he buscado sumarme ahora..."); una polemista bastante original ya que, en términos generales, está de acuerdo con las opiniones que pretende cuestionar ("...se me ocurre que no tenías demasiadas críticas que hacerme..."; "...el hecho de que apruebes mi punto de vista general..."; "...anula casi totalmente tus discrepancias colaterales...").

Pero el caso es que en todo mi artículo no he expresado un solo sentimiento personal; le propongo que los busque atentamente. Es más, recurrir a sentimientos personales cuando se está tratando una cuestión ideológica indica endeblez en los argumentos, o demagogia. Y además, yo no apruebo su **punto de vista** general; al contrario: uno de los asuntos que discuto en particular es el **punto de vista** de su texto, el que usted haya abordado el problema del exilio considerándose a sí mismo un exilado (1). Lo que si destaca es la **intención general** de ese texto. Dos veces: en el cuarto párrafo y en el párrafo final. Concretamente escribí: "**Su intención general no sólo no es imputable sino que puede considerarse generosa (...); propone la no utilización del exilio como disvalor, sino como conversión lúcida en una acción**

(1) *Usted me dice: "...si en el artículo que citás se me fue eso de que el exilio 'sólo se me ha vuelto forzoso en los últimos años' lamento la patinada involuntaria..." Ocurra, sin embargo, que en su texto usted hace quince menciones a su condición de exilado. Dice, entre otras cosas: "nos han expulsado de nuestras patrias..." Como verá, resulta muy difícil atribuir su auto-denominación de exilado a una "patinada involuntaria".*

positiva, en un estímulo creador". Y en el párrafo final: "Y a nosotros, acá, nos toca hacer aquello que Cortázar, ahora sí con toda su lucidez de escritor, recomienda a los latinoamericanos residentes en Europa: sumergirnos en nuestra situación y volverla un hecho positivo". Ahora que tiene esta nueva oportunidad de leerme, tal vez advertirá a qué queda reducida la "tremenda contradicción entre el principio y el final de tu artículo". Cuidemos los adjetivos, Cortázar. Una contradicción no se vuelve más contradictoria porque se la califique de "tremenda". Si además esa contradicción no existe, hay derecho a pensar que usted a veces utiliza las palabras como meros ruidos.

El hecho, supuesto por usted, de aprobar yo el punto de vista general (yo escribí "intención") de su artículo anularía casi totalmente las discrepancias colaterales. Esa apreciación suya es puramente subjetiva. Las cuestiones que usted considera "colaterales" —y que constituyen el temá central de mi discusión— son las que atañen a la actitud que, a través de la historia, han venido asumiendo en todos los países los escritores con conciencia nacional: entender que la literatura y el pensamiento cumplen un rol dentro de un proceso muy vasto y complejo, en el que participa todo el pueblo, y que es a los intelectuales a quienes corresponde definir el signo y la gravitación de ese rol, y resistir y oponerse a una "cultura" impuesta por el orden dominante.

¿Estas cuestiones le parecen colaterales? Pero tal vez eso no tendría que sorprendernos. En 1951 a usted le desagradó la realidad del peronismo; no intentó entender esa realidad ni modificarla: simplemente se fue a París. Nadie lo echó, no huyó por motivos políticos: se fue. Queda muy claro, y usted lo admite, que no era un exilado, y también queda muy claro que no consideraba la cuestión nacional como asunto suyo. En treinta años, usted sin duda ha modificado su concepción general del mundo: viajó a Cuba, dice haber optado por el socialismo, adhirió a los movimientos de liberación. Pero nunca volvió a la Argentina. Por último, ya hace años, eligió nacionalizarse francés. La historia de lo que usted enfáticamente llama "mi pueblo" seguía sin parecerle asunto suyo. Cierto, sí, una vez volvió: en abril de 1973 visitó nuestro país. En esa oportunidad nos confesó a la gente de *El escarabajo de oro* que no entendía la realidad argentina. Es natural: un país, visto de cerca, es complejo. Desde 1951 hasta 1973 habían pasado muchas cosas: obreros, intelectuales, políticos, estudiantes, habían actuado, habían sido silenciados, habían disentido, habían retrocedido o avanzado, habían ido modificando con sus actos la realidad nacional hasta llevarla a esa situación de abril de 1973 que usted consideró favorable para visitarnos. En esa época se adhirió de hecho al proceso que estaba viviendo la Argentina. Publicó una novela, *Libro de Manuel*, que de ninguna manera estaba a la altura de sus mejores textos, pero que yo misma defendí como opción (*El escarabajo de oro*, Nº 46, 1973). Ese libro no valía por su poder modificador ni como hecho artístico; su valor circunstancial residía en demostrar fácticamente que Julio Cortázar, uno de nuestros mejores narradores actuales y muy leído por la derecha, Cortázar, que empezó publicando en Sur, había roto manifiestamente con la derecha.

Ese libro era una adhesión. Y, si me permite definir su conducta, yo diría que en general usted actúa de adherente. Apoya movimientos, se manifiesta partidario, se solidariza. Ese es un rol legítimo, sin duda, y le permite hacer pesar su prestigio. Y sus privilegios. En efecto, le guste a usted o no, su situación es de privilegio: escritor no exilado, no habitante de un país sometido, difundido internacionalmente y además, ahora, casi francés. No sé del caso de muchos argentinos que se hayan ubicado en una situación tan cómoda para luchar por "su pueblo". Pero, si usted quiere, admitamos que en eso, en la impune lejanía que usted ha elegido, resida su eficacia. La suya.

Lo curioso es que ahora, en virtud del riesgo que otros hombres han corrido por quedarse en su patria, y aun de la muerte de otros hombres, usted convierte su vivir en París en una —la— elección combativa: usted ahora es un escritor con conciencia nacional que ha elegido el mejor camino. El único posible, al parecer. Lo recomienda a los otros escritores argentinos. Escribe: "Simplemente, aquellos que un día decidan decir lo que verdaderamente piensan, tendrán que reunirse con nosotros fuera de la patria".

Quiero señalar tres puntos de ese párrafo:

1) El uso de "nosotros". ¿En qué legión se está enrolando mediante el pronombre "nosotros"? ¿En la de los escritores argentinos que desde hace treinta años viven en París? ¿En la de los escritores argentinos que, ante la deprimente situación nacional, han decidido vivir más cómodos en el extranjero? ¿En la de los poquitos escritores argentinos que, profundamente ligados siempre a la realidad nacional, han debido irse por razones

políticas concretas? La aclaración sería importante ya que su carta, como usted mismo lo advierte, está destinada a lectores extranjeros, quienes, al no tener referencias, darán a su frase cualquier sentido, o el sutilmente heroico (¡ah, "polemos"!) que desliza su retórica. "Tendrán que reunirse con nosotros" implicaría una orden militar, llegar en pelotón a esa especie de puesto de avanzada de la literatura nacional, puesto en el que usted ya se ubicó irrevocablemente por la gracia del pronombre "nosotros". Usted ya lo ha elegido; ahora, los valientes tendrán que seguirlo. No es la única vez que usted se ampara en el "nosotros". En la respuesta que le da a Julio Huasi, y que publicó en parte *Reportaje a la cultura* (Nº 2), dice: "¿Dónde están, quiénes son los verdaderos exilados? ¿Nosotros, dispersos en el planeta, o todo un pueblo privado de sus mejores artistas y escritores?" Acá, la expresión "nosotros, dispersos en el planeta" confiere a su situación particular un dramatismo que, al aplicarlo a su situación real, resulta un poco cómico. Y no voy a enumerar, por ahora a todos los dramaturgos, narradores, poetas, actores, directores de teatro, pintores y músicos que actualmente viven en la Argentina porque la sola expresión que usted utiliza, "los mejores", dentro de la cual se enrola, es tan megalómana que no necesita ser refutada. (2). En cambio le voy a recordar que "todo el pueblo" siempre ha estado privado de sus mejores artistas y escritores. Y no sólo por la censura. Esa es una de las razones por las que ciertos escritores decidimos quedarnos: porque es éste país nuestro el que queremos cambiar. Esta realidad —un pueblo real que no tiene acceso a la cultura, gente que a veces no tiene para comer, desocupados, desaparecidos por los que nadie responde, hombres a los que echan del trabajo por plegarse a un paro—, todo esto es la realidad nacional. ¿Se puede, a la vez, elegir afrontarla y elegir vivir en París? Quizá. Pero, ¿se DEBE?

2) La expresión "decir lo que verdaderamente piensan". Usted escribe: "... aquellos que un día decidan decir lo que verdaderamente piensan tendrán que reunirse con nosotros fuera de la patria". Y yo le pregunto: ¿a quién se lo van a decir entonces? Cito lo que ya escribí: "¿Qué sentido tiene, para un escritor nacional, testimoniar su verdad si no va a ser leída por aquellos, fundamentalmente sus compatriotas, para quienes esa verdad está destinada? La escritura como acto político necesita el receptor adecuado, no es un grito en el vacío ni tiene un valor absoluto: su valor es circunstancial y, por lo tanto, debe estar inmersa en la circunstancia sobre la que pretende actuar". Su planteo sobre la escritura de sus textos políticos es exactamente el opuesto del que yo propongo: usted desplaza al receptor en beneficio del derecho de Cortázar a decir lo que se le ocurra. Pero decir lo que a uno se le ocurre no es lo mismo que tener lucidez política. Usted escribe: "... yo no tengo por qué escribir así puesto que mis artículos se publican en muchos países y esa es mi manera de dar a conocer lo más ampliamente posible lo que me parece necesario y útil".

Usted se emociona con su libertad. "Yo no tengo por qué escribir así puesto que mis artículos se publican en muchos países". Lo felicito. Pero ocurre que para algunos intelectuales argentinos "publicar en muchos países" no atemperaría el hecho de "publicar intrascendencias en la Argentina". Esos intelectuales no ponen el acento en "publicar" sino en "testimoniar la realidad nacional".

No los calma ser difundidos a través del planeta: buscan pesar sobre la circunstancia argentina. Usted podría argumentar con todo derecho que ése no es su propósito. Pero no lo argumenta; elige, al parecer, la ubicuidad: el párrafo que cité ("yo no tengo por qué escribir así puesto que mis artículos se publican en muchos países...") termina: "... y confiar en su ingreso, por diversas vías, a su destinataria natural que es la Argentina". Esa confianza en que sus textos llegarán "por diversas vías" es un proyecto demasiado vago, demasiado fundado en el azar —o en el trabajo y el riesgo de otros. ¿Se ha preguntado, Cortázar, si sus textos políticos son lo bastante sólidos, si están fundados en un conocimiento de la realidad nacional lo suficientemente profundo como para que valga la pena que alguien aquí se haga cargo de esa "clandestinidad" que usted propone para su difusión?

3) La conducta que usted propone —que los que tengan algo que decir se vayan de la Argentina— es curiosa. La derecha no lo habría expresado mejor. Yo no creo que aquellos que forzosamente han debido irse suscribieran esa frase suya. No creo que un escritor profundamente argentino como Humberto Costantini, al que usted cita, que un escritor con clara conciencia nacional como

(2) Sin entrar por ahora en consideraciones de eficacia política, le recuerdo que en la actualidad viven en la Argentina escritores como Borges o Sabato o Bioy Casares o Mujica Láinez. Este hecho hace que su juicio taxativo sea, por lo menos, discutible.

David Viñas, a quien no cita, les recomendará a todos los escritores de la Argentina que tienen algo que decir lo mismo que usted les recomienda. El exilio es una fatalidad, o una desdicha, no una militancia-demoledora. Un escritor, individualmente, puede elegir irse: su obra y sus actos justificarán o no esa elección. Lo que no puede es erigir su decisión personal en programa político; no puede proponer el éxodo en nombre de una presunta combatividad fundada en "decir lo que verdaderamente se piensa". Decírselo a quien, y para qué, esos son los interrogantes que debe plantearse todo intelectual lúcido, y a partir de las respuestas que se dé, decidir si su camino más eficaz es el de marcharse. Proponer el éxodo como "praxis" supone creer que la historia de los pueblos la dirige Dios. Un día pondrá un gobierno a nuestro gusto y todos volveremos gozosos. No, Cortázar. Un país no es un hotel turístico en el que nos quedamos cuando la estadía nos resulta grata, y al que abandonamos cuando la atención no nos satisface. Un país, el sentido de su historia, son entrañables cuestiones que nos conciernen a todos. Los intelectuales, los artistas, tenemos un papel que cumplir —no el más importante, desde luego, ya que siempre es el pueblo el que define un proceso. Pero la función que nos corresponde, no la vamos a dejar en manos de otros.

Usted tiene demasiada fe en la censura, en el orden establecido. Nadie puede alterar ese orden, de ahí que todo intelectual —usted en particular— bajo la censura sea un exilado cultural. También es posible invertir el razonamiento; usted necesita llamarse a sí mismo exilado, de ahí que acepte que la censura es inamovible e inextinguible —de no ser así, tendría que buscar los modos de traspasarla, en lugar de condolerse por su condición de exilado. Le dejo a usted decidir el orden de las proposiciones. Lo cierto es que escribe: **"A mi afirmación de sentirme dolorosamente separado de mi pueblo en el plano cultural, después de prohibiciones inequívocas, contestás que exagero"**. Voy a dejar de lado el análisis de las expresiones "dolorosamente" y "mi pueblo". Y apenas voy a señalar que lo que usted sintetiza "contestás que exagero" es un fragmento de mi texto (pag. 4, col. 1, líneas 46 y sigs.) donde, entre otras cosas, hablo de la situación de los pueblos latinoamericanos, de la situación en que han creado siempre los escritores rebeldes en sus países, y donde, para fijar al alcance de lo que podría llamarse "exilio cultural", hago un paralelo entre el silencio a que fue sometido durante doce años en su propia patria uno de nuestros mayores y más íntegros escritores, Leopoldo Marechal, y la difusión que, aun residiendo usted en el extranjero, tienen sus textos en la Argentina. Advertirá que la frase "contestás que exagero" traiciona un poco mi pensamiento.

Voy a detenerme ahora en la expresión "prohibiciones inequívocas" que explicaría la separación entre usted y "su" pueblo y, por lo tanto, su exilio cultural.

Toda prohibición es en sí un hecho absoluto; difícilmente admite un adjetivo como "inequívoca". En nuestro país en particular suele manifestarse sin ninguna sutileza: nadie necesita agregarle adjetivos para darle dramatismo. Pero además ocurre que, entre tantas obras prohibidas como hay en la Argentina, sus obras no están prohibidas. Como usted mismo lo afirmó, en el caso de **Alguien que anda por ahí** un representante del gobierno le sugirió a Editorial Sudamericana que no publicara dos cuentos de ese libro —vale decir que, en última instancia, eso habría sido una **autorización equívoca** y no una "prohibición inequívoca" y lo cierto es que el libro, completo, figura desde hace tiempo en la lista de best sellers. O sea que, como en el caso de la "tremenda contradicción", hay derecho a suponer que se está disimulando el uso de un sustantivo —"prohibiciones"— tras el ruido del adjetivo "inequívocas". Si la presunta prohibición de su libro le daba derecho a declarar en Colombia que **a usted** lo habían expulsado de su patria, ahora que el libro se vende en todos los quiscos y librerías, ¿qué va a declarar?: ¿qué el gobierno argentino lo ha recibido con los brazos abiertos? ().

Hay otro hecho, más significativo, que invalida su frase "sentirme dolorosamente separado de mi pueblo en el plano cultural". Mucho antes de que Bruguera difundiera **Alguien que anda por ahí** la revista **Contexto** publicó el más explícitamente comprometido de sus cuentos: "Apocalipsis en Solentname". Y eso tal vez le recuerde algo que parece olvidar: la cultura de un pueblo no la decretan sus gobiernos. Se abre paso como puede, a pesar de la censura y de la represión. Crea sus propias vías, cuando se le cierran todas las vías. Espero que esto lo ayude a "entender mi razonamiento". Usted dice: "... **hay algo que no entiendo en tu razonamiento. Discutís mi noción de 'exilio cultural' en el sentido de que la supresión o censura del pensamiento escrito es materia corriente en nuestros países, y una vez más te parece que exagero**". Y luego de este párrafo —tan poco claro, por lo demás, que sólo usted y yo sabemos lo que quiso decir—, me explica con paternal condescendencia eso de "mal de muchos,

consuelo de tontos". Gracias. Pero yo no decía algo tan estúpido como "que en Guatemala o Bolivia lo censuren a Fulanito" (el hallazgo es de su prosa) vuelve menos inquietante la censura en la Argentina. Nada de eso. Textualmente decía: "Arbitrariedades o barbaridades como la que consigna Cortázar constituyen el ámbito en que, salvo épocas excepcionales, han creado y opinado todos los escritores rebeldes en sus países. Y no es que yo, ahora, defienda la censura (...) Simplemente digo que es ésta, y no otra, la situación de nuestros países, la que pretendemos cambiar también con nuestras palabras. Y que aun bajo estas condiciones Latinoamérica viene dando una literatura realmente grande, capaz de encontrar un estímulo y un sentido para el acto creador justamente en la hostilidad del medio. Y este trabajo continuo por hacer prevalecer la propia concepción del mundo hace que un intelectual o un artista se sienta culturalmente integrado a su país; de ninguna manera un exilado cultural".

Como verá, su frase "una vez más te parece que exagero", una vez más ha traicionado mi pensamiento. Usted dice no entenderlo del todo; trataré de iluminarlo con esta pregunta: ¿Desde cuándo un escritor espera que el oficialismo lo autorice a ser parte de la cultura de su pueblo? En situaciones como la que estamos viviendo el escritor utiliza sus palabras para revertir la muerte cultural que le quieren imponer desde arriba. Se escribe a pesar de la censura, y contra la censura. Y ya que las palabras son un riesgo, se aprende a no dilapidarlas, a explotar al máximo sus posibilidades de eficacia. Un ejemplo negativo explicará mejor lo que quiero decir. Usted manifiesta lo que, según su deseo, le esperaba al anterior gobierno argentino; dice con infantil enojo: "igualito que a Somoza, igualito que a Batista". Como argumento político, a mímitir que no es de los más lúcidos que se hayan expresado en el destierro. No tiene más finalidad que la de dejar inscripta su santa indignación. Supongo que es fácil, y hasta gratificante hacerlo, sobre todo si el riesgo de publicar las palabras que uno pronuncia lo corren otros. Pero acá, cada uno de nosotros corre el riesgo por sus propias palabras; de ahí que, al pronunciarlas, tratemos de que sirvan a una causa concreta, y no a nuestra propia vanidad. Usted me dirá que no le exigí a nuestra revista que publicara su carta. Cierto. Y le diría más: usted eligió que su carta no se publicara en la Argentina. Entre el exabrupto ése de Batista y Somoza, y la posibilidad de que sus palabras fueran leídas por lectores argentinos, eligió el exabrupto.

Usted no parece creer que haya una acción posible en tanto oficialmente no lo autoricen a la acción: revela una fe excesiva en la represión y en la censura. Me pregunta: "¿Qué satisfacción puede tener alguien como vos leyendo un texto mío cuya publicación depende exclusivamente de que no contenga una sola línea que moleste a los dispensadores de la libertad de expresión?" Coincidirá conmigo en que el término "satisfacción" no es el más afortunado para vincularlo a un texto literario. Un plato de ravioles satisface. La literatura inquieta, o conmueve, o moviliza. Pero dejando esto de lado, ¿qué conclusiones se pueden extraer de ese párrafo? Yo extraería fundamentalmente dos. Según usted ningún texto suyo publicado actualmente en la Argentina merece ser leído por "alguien como yo" —supongo que "alguien como yo" es alguien que piensa que la literatura no es un mero pasatiempo. Y me pregunto: si sus textos no merecen un lector así, ¿qué lector merecen?, ¿qué lector frívolo supone usted para esos escritos? Y también me pregunto: ¿Es ético que un escritor permita la publicación de un texto suyo si cree que sólo va a admitir una lectura pasatista? Usted me dice: **¿Te has preguntado que textos (míos) seleccionan esos suplementos?**". Le respondo: ni más ni menos que los que usted ha escrito. Un escritor es responsable de todas las palabras que publica. Si las cree triviales, tiene una solución: no darlas a conocer; sobre todo, no mandárselas a "su" pueblo. Y le recuerdo que la valoración negativa que usted hace de los textos que publica en la Argentina es suya, no mía.

Pero vamos a la segunda conclusión. Usted dice: "... un texto mío cuya publicación depende exclusivamente de que no contenga una sola línea que moleste a los dispensadores de la libertad de expresión". Está muy claro; su convencimiento del carácter infalible de la represión y la censura lo lleva a hacer del auto-exilio una actitud de combate: **la única posible**. En otro párrafo dice, refiriéndose a la carta que me dirige: "... **preveo que mi respuesta sólo te llegará un día indirectamente y no en los suplementos dominicales de Buenos Aires**". Y yo le pregunto: ¿Desde cuándo la única vía **directa** de expresión que tiene un escritor son los suplementos dominicales?

No, Cortázar, un intelectual no tiene por qué ser tan candoroso; no espera que ningún gobierno le dé permiso para expresar sus ideas, ni que los suplementos dominicales lo inviten a manifestar

su pensamiento. Cuando los medios masivos acceden a difundir parte de ese pensamiento, mucho mejor. Pero aun si eso no ocurre, siempre hay modos de ingeniárselas. Y es precisamente en épocas como ésta, cuando se hace más necesario crear vías marginales y aprovechar todos los recursos posibles, la sutileza, por ejemplo, a pesar de los decretos oficiales.

Es cierto, la censura vuelve nuestra prosa menos explícita; pero también es cierto que la realidad hace a nuestras palabras más eficaces. Hoy, en la Argentina, hasta Borges se ha vuelto un escritor político. Qué paradoja, para los argentinos, una declaración de Borges publicada en un diario de acá, es mucho más revulsiva que las de usted, publicadas en otros países.

Declaraciones, solicitadas, movimientos teatrales, talleres literarios, revistas de literatura, son hechos que usted sin duda ignora. Usted vive en París y, al parecer, confía en los suplementos dominicales. No son buenas maneras de entender la realidad cultural de nuestro país. Pero, ya que sus fuentes de información son tan precarias podría, al menos, tener el cuidado de no generalizar acerca de lo que pasa en la Argentina. En la respuesta a Huasi que antes cité, usted dice: **"Los que han seguido allá** (se refiere a los escritores y artistas argentinos que vivimos acá) **están obligados a volver a una especie de 'arte por el arte'".** ¿A qué se refiere concretamente? ¿A la obra de Manauta, de Tejada Gómez, de Blaisten, de Castillo, de Beatriz Guido, de Asís, de Lastra, de Martini Real, de J.J. Hernández, de Marta Mercader, de Elvira Orphée, de Marta Lynch, de Sánchez Sorondo, de Manzur, de O'Donell, de Piglia, de Fogwill, de Brailosky, de Rabanal, de Medina, de Lagunas, de Ana María Shua, de Gusmán? ¿Al teatro de Cossa, de Dragún, de Halac, de Somigliana, de Pavlosky, de Aida Bortnik, de Griselda

Gambaro, de Viale? ¿A los textos críticos de Gregorich, de Beatriz Sarlo, de Pezzoni, de Romano, de Kovadloff, de Sasurain? ¿A la poesía de Juarroz, de Veiravé, de Aguirre, de Alonso, de Boido, de Olga Orozco, de Jorge Ricardo, de Edna Pozzi, de Freidemberg, de Irene Gruss, de Alicia Genovese? ¿A todos los escritores jóvenes que se están formando en los talleres? ¿A los cuarenta y dos autores y directores, y a los doscientos actores de Teatro Abierto? ¿A la pintura de Berni, de Alonso? ¿Cuáles obras de cuáles autores serían consideradas por usted "arte por el arte"? Y a ver si acabamos de entender su severo criterio estético: ¿dónde ubicaría cada una de sus propias obras? **Ultimo round, Sesenta y dos, modelo para armar, Un tal Lucas,** cuentos como "La banda", o "La barca o nueva visita a Venecia", ¿cómo los calificaría? ¿Arte comprometido, frivolidad, arte por el arte, mala literatura?

No, Cortázar, lo más probable es que, cuando se juzgue históricamente la literatura de esta época, se advierta justamente nuestra ruptura con el "arte por el arte". Para no hablar de que quienes hemos vivido desde dentro este proceso argentino estamos en mejores condiciones que usted de crear una literatura de testimonio.

Y algo más. Usted me dice: **"En cuanto a que consideres exagerada mi afirmación de que salir de la Argentina me sería más difícil que entrar, lamento que haya pasado por alto la fecha en que se publicó esa afirmación, a fines del 78..."** Y me explica, desde París, lo que ocurría entonces en la Argentina. Lamento que usted haya pasado por alto, Cortázar, que a fines del 78 **yo estaba en la Argentina.** Me privo de conmovirlo contándole por qué mi situación era menos confortable de lo que podría haber sido la suya acá. No importa demasiado. Esa incomfortabilidad es la que la mayoría de nosotros eligió. Muchos estamos para la resistencia. Otros ya vendrán para los festejos.

abelardo castillo

fotografía

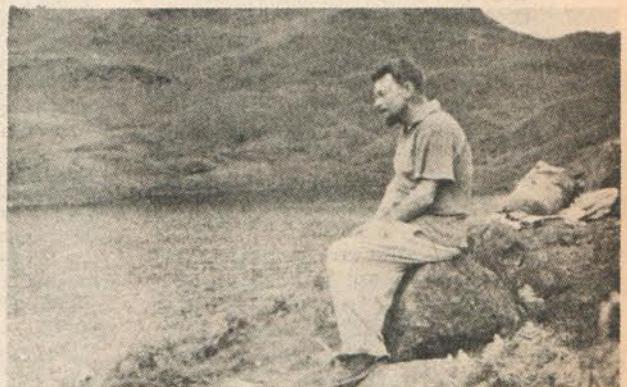
de malcolm lowry

Tremendas mangas, tremendos pantalones y ese mar y esa barba,
Malcolm Lowry, y el Popocatepetl detrás, o lo que sea,
algo como un volcán,
como el Embudo aquél,
como un presagio.

Es raro, señor Lowry,
lo miro y hace frío,
me digo yo a este hombre lo conozco con esa mole gris como la
muerte, tiene las manos entre las piernas, tiene frente
de mono y grandes mangas y un pantalón de lino, un
pantalón como de marinero,
detrás la bestia gris, como de Biblia,
detrás
hay una especie de montaña que a lo mejor fue verde en las laderas,
pero cómo saberlo.

Y es notable
que alguien saque la foto
de los que posan sobre un fondo tan gris mirando lejos.

Sería interesante
hacerse una pregunta, consultar
a un astrólogo,
sincerarse,
y ver qué significa Malcolm Lowry mirando lejos junto al mar
con las manos entre las piernas
como un chico que duerme, con sus tremendas mangas y
sus tremendos pantalones, Malcolm Lowry con sus tre-
mendos pantalones y su barba,
tranquilamente junto al mar,
pegado en mi pared,
de perfil al demonio.



*"He lived, nightly, and drank, daily,
And died playing the ukulele"*

M.L.

Juan José Manauta Barbarroja



No me parece raro que ahora no me acuerde dónde ni cómo conocí a Barbarroja —y a la Merce ("quien sepa del uno, sabrá del otro", sentenciaba una vez Enrique)—, ahora que no están (se fueron no sé en qué momento) y ha quedado el Clérigo en casa. Algunos amigos (también amigos de lo improbable, es cierto, como el Griego Staro, Carmen la psicóloga, Abelardo y Enrique) tampoco lo recuerdan, y hasta una vez (la noche de la rubia, del vino derramado en la alfombra y del rodillazo en mala parte), Carmen llegó a decirme que jamás los había visto.

—Barbarroja y la Merce siempre han estado como yéndose de todas partes —decía Abelardo, pero a él le divierten muchísimo los tipos, las tipas y también las cosas que se esfuman ("aunque no siempre al desaparecer dejan algo, como ahora al Clérigo", esto lo digo yo).

—Más bien es al revés —alegaba sin regocijo el Griego Staro en la madrugada aquélla de la limpieza—. Suelen llevarse cosas ("una pipa, nada importante, un par de calzoncillos, un libro, como ese *Miedo a la libertad* que le sustrajeron a Carmen y que luego apareció en casa", esto también lo digo yo).

Y hablando de calzoncillos, no fue en la casa del Griego Staro donde lo conocí a Barbarroja, sino donde lo vi sin calzoncillos.

La del Griego es una de esas casas antiguas de Villa del Parque, levantada por un inmigrante italiano a fines de siglo, con el primer piso proyectado y nunca construido, con esos dos balcones de utilería urdidos por el tano, mirando desde el vacío y en vano hacia el futuro. La casa, en un comienzo, tendría un dormitorio, un baño y la cocina grande, donde se comía y donde quizá dormían y jugaban los niños que iban naciendo, y un jardincito al frente que perfumaba el barrio con su jazmín y con sus rosas. El tano murió y los hijos vendieron la casa como estaba para repartir la herencia. Los nuevos propietarios, u otros, construyeron (no arriba, donde el italiano lo había maquinado, sino al frente, donde el jardín ya flaqueaba) una sala que se comunicaba directamente con la cocina y con el dormitorio, pero no con el baño. De modo que cuando yo volvía del baño, mejor dicho, cuando pasé obligatoriamente de ida y vuelta por el dormitorio, los vi: a Bar-

barroja, sin calzoncillos, y a la Merce, desnuda, porque estaban haciendo el amor, y yo dije:

—Esos dos, Barbarroja y la Merce, están haciendo el amor.

Y si dije, como creo, "Barbarroja y la Merce", es porque ya los conocía. Después, Barbarroja y la Merce aparecieron bañados y frescos en la sala, desinhibidos por entero, y la fiesta del Griego fue memorable.

Allí donde fueran, Barbarroja y la Merce tocaban la flauta dulce, y también en eso integraban un eficiente dúo. Antes o después del episodio del dormitorio, tocaron piezas de Teleman y de Vivaldi. Como todos los de su generación, Barbarroja y la Merce adoraban al barroco.

Cuando la fiesta del Griego languidecía (él despatarrado en el piso y yo despatarrado en el sofá), el Griego quiso hablar:

—¿Te fijaste en lo bien que Barbarroja y la Merce tomaban vino el uno en la boca del otro? Parecían calandrias alimentando a sus pichones.

—Esos dos se quieren, y Barbarroja tiene el trasero colorado como su barba.

—Quedate a dormir —dijo por fin Staro—, así me ayudás a limpiar... y yo dije:

—Memorable— nada más.

Me levanté de un salto y corrí al dormitorio. ¡Qué iban a estar! Ni en el dormitorio ni en ninguna parte.

El desarreglo era minucioso y total, pero en medio del caos, Staro pudo advertir la ausencia de su muda de calzoncillos. A la madrugada, cuando ya las cosas habían empezado a mejorar, aparecieron los de Barbarroja, no muy limpios, pero afortunadamente el Griego ya se había quedado sin público para tirar la bronca y escandalizar. Solamente dijo, después de pensarlo un poco:

—... y el muy cochino me los deja así, debajo de la cama, como si fueran de mi cuñado. Mi hermana me mata si los encuentra.

Me enteré de dos cosas: una, que la casa del tano inmigrante no era del Griego, sino de la hermana. La hermana estaba de vacaciones con su marido. Y otra: ambos regresaban "mañana" (¡Dios nos asista!) "hoy".

El Griego blasfemó como un descreído, en tanto que sus ojos irradiaban menos

templanza que dos escorpiones en una bolsa de plástico. Buscamos de balde por todos los rincones las muy presuntas bombachas de la Merce, tarea que no contribuyó a mejorar el humor del Griego ni supo endulzar el mío. Y deduje algo más: nos tendríamos que ir antes de que saliera el sol, sin pegar los ojos, pero no antes de comprobar, con denodado escrúpulo, que la casa quedara impecable. Discutimos un buen rato con el Griego acerca del maldito tema de los asquerosos, nefandos y altamente comprometedores calzoncillos de Barbarroja. Ninguno de los dos quería cargar con ese presente griego y *recontragriego* (como le dije al Griego). La luz del día apremiaba, así que debimos llegar a un acuerdo. Entre los dos hicimos alegremente un paquete con fino papel de diario e hilo de coser matambres que hallamos en la cocina. Cuando salimos, mucho después que el sol, lo arrojamos en el primer tacho de basura.

Cuando se lo contaba, Carmen la psicóloga no sabía si reír o gemir.

—Entonces no fue esa vez —dijo Carmen.

Ni esa vez se dejaron al Clérigo, porque la pobre criatura aún no había aparecido en la vida de Barbarroja y la Merce, ni asomado a la nuestra.

No fue esa vez, está claro, porque antes Barbarroja y la Merce me invitaron al departamento de Belgrano R, y el Clérigo no estaba; y si me habían invitado, era porque ya los conocía.

En Belgrano R nos embaucaba otro estilo: colgaban esteras *piri* y redes bahianas, tacuaras y behinbaums; al calor de la fiesta, vibraban por sí solas las cuerdas de un pianito alemán; grabados chinos, flautas, enormes mates paraguayos, un puf de procedencia africana y un sofá-cama, pero ninguna cama disponible. En ese único ambiente, cuando llegué, no había un alfiler. La Merce, no sé a qué entraba y salía de la cocina diminuta, donde ni siquiera en el suelo era posible amarse. Carmen la psicóloga no había llegado. Los viajes de la Merce a la cocina me angustiaban. Si algo se bebía y se comía, era lo que cada uno o en parejas había aportado, y por lo tanto, nadie se tomó el trabajo de concentrar las vituallas en parte alguna. Cada cual desató su envoltorio y se puso a comer y a beber, menos Barbarroja y la Merce. Conjetu-

rables anfitriones, picaban de aquí y de allá. Los viajes de la Merce a la cocina quedarán por ahora en el misterio. Yo me agencí de un vaso y me puse a beber de mi propia botella. Barbarroja me trajo, primero, una empanada de choclo de las que se compran hechas, fría, y yo le retribuí con un trago de whisky puro y sin hielo; después, en la mano, queso provolone y salame de Milán, sin pan, y cuando le ofrecí otro whisky, me dijo:

—Gracias, prefiero el vino.

Y se fue hacia donde había vino. La merce, en una de sus idas o vueltas a la cocina, aceptó varios tragos de mi brebaje tibio y ardiente. La rubia del vino, porque era rubia y lo suministraba de su botella a quien se lo pidiera, se puso a gritar y a patear. Carmen la psicóloga no había llegado aún. Barbarroja la abrazó, pero la rubia siguió gritando y pateando como si la hubiese picado una lechiguana, y mientras insultaba a todos los presentes, sin excluir a Barbarroja, que dejó de abrazarla, continuaba sirviendo vino. La Merce se acercó y me dijo:

—¡Pobre! De entrada no más le vi esa cara ansiosa, como de actriz sin suerte. Y ahora esto... ¿Quién la habrá invitado?

—Yo creo que grita para que vibren las cuerdas del piano. ¿Oís?

—Voy a tocarle el culo de nuevo. A ver si se calla —me dijo Enrique—. Ya me tiene podrido.

Enrique fue y le palmeó el trasero amistosamente. La rubia chilló aún más fuerte y las cuerdas del piano vibraron con toda nitidez, como si las hubiese rozado un gato de Angora. Después calló, el Angora dejó de caminar sobre las cuerdas y se hizo el silencio. Era la calma que precede a las catástrofes. La rubia soltó la botella, lo agarró de las mechas a Enrique y le dió un formidable rodillazo en el bajo vientre. Enrique, tomado de improviso, cayó de espaldas y se retorció de dolor. La rubia volvió a gritar, mientras la botella, en el suelo, desangraba lentamente los últimos restos de su vino y empapaba la alfombra. Carmen no había llegado.

La fiesta, o lo que fuese, con eso terminó, pero ya Barbarroja y la Merce, como siempre, se habían ido. Y así supe que ese departamento no era de ellos. O sea que fue antes. El Clérigo no estaba. Meses después, ahora, pienso que en ese entonces, de haber sabido algo del Clérigo, yo podría haber maliciado que la Merce iba a la cocina a verlo. La Merce no hubiese dudado en instalarlo en alguna parte cómoda, donde no molestara. Y ese lugar, el único, era la cocina.

Llegó por fin Carmen la psicóloga. Traía una valija mediana y abrió con su propia llave. Carmen no admite que sea psicóloga, quizá por miedo, pero tiene unos ojos penetrantes, saltones, y habla de una manera soñadora, lacaneana, como si padeciera sinusitis.

—Esto me pasa siempre por ser el último, pero esta vez la culpa la tienen Enrique y el Griego. Enrique, por ese tremendo rodillazo que le dió la rubia en el bajo vientre, y el Griego, lógicamente, porque lo acompañó a tomar un taxi. Enrique no

podía caminar solo. No sé dónde se habrán metido Barbarroja y la Merce. En la cocina y en el baño no están.

—¿Barbarroja y la Merce? No sé quiénes son. Ni ese griego, ni Enrique, y menos era rubia que da rodillazos.

—Usted, por lo visto, no conoce a nadie.

—¿Y usted quién es? Le pregunto —me dijo.

—Yo ya me iba —alcancé a decir— ¿Usted está resfriada o algo así?

—No estoy resfriada —dijo Carmen.

—No está resfriada. Mejor. Pero a que es psicóloga.

—No soy psicóloga.

—Entonces, pianista.

—No.

—Pero las cuerdas de su piano vibran cuando alguien grita o habla fuerte...

—¿Cómo entró?

—Barbarroja y la Merce me abrieron. Como le estaba diciendo, ya me iba. Quería arreglar un poco todo esto. Yo creía que este departamento era el de Barbarroja y la Merce. Ahora veo que no es así, pero ellos me invitaron. Había como quinientos esta noche.

—Se ve que había como quinientos o tal vez más de quinientos.

Esta Carmen fue una adquisición. Nos entendimos sin entender por qué yo estaba allí.

—Debes estar confundido —me dijo (ya la había podido contar la graciosa historia de los calzoncillos de Barbarroja)—; el Barbarroja ése, y su Merce, no deben de haber organizado la reunión en mi casa. Ellos te invitaron, pero eso no significa nada.

Así que no se develó ningún misterio, comenzando por los organizadores de la reunión y terminando por las entradas y salidas de la Merce a la cocina. Aún nada sabíamos del Clérigo.

Después que dejamos el departamento en orden (parece invalorable mi ayuda a limpiar casas ajenas, casas que además no son de quienes aparentan ser), la invité a tomar un café doble con medias lunas en la estación de Belgrano R, frente a la plazoleta. Un lugar delicioso a la madrugada.

Carmen era una joyita. Cada dos minutos, o menos, lanzaba o se le escapaba una carcajada que no podía reprimir.

—Entonces no fue esa vez —pudo decir.

Frente a la plazoleta de Belgrano R no me importaba, casi no me importaba saber, ya fuera que Barbarroja y la Merce constituyeran o no una de esas parejas jóvenes, modernas, desprejuiciadas, que arriesgan y adornan su vida en un solo ambiente con grabados chinos, cometen el delito del piano y de la flauta dulce, infringen normas con el barroco, cuelgan esteras de paja subversivas y austan soldaditos de plomo con sonoras cañas de tacuara huecas y chiches africanos, sin temer ni pensar que se les está apuntando a la cabeza sólo por ser jóvenes.

Carmen la psicóloga dejó de reír y ahora está en Venezuela; el Griego Staro, en el

Brasil; Enrique, en el otro mundo; Abelardo, no sé dónde, domesticando ornitorrinco; la rubia insumisa sigue distribuyendo vino, ahora en mi casa, donde los invité a mi propia fiesta, vivieran o no. Una fiesta al fin sin Staro, ni Enrique, ni Abelardo y sobre todo sin Carmen, pero con los infaltables Barbarroja y la Merce. Aún no pensaba en el Clérigo.

Yo llegué tarde porque fui a Ezeiza a despedir a Carmen la psicóloga, que se iba a Venezuela a tratar, aunque ella no lo diga, petroleros con guita y a no volver nunca más, si podía. Cuando llegué, la casa estaba llena de gente y todas las cosas organizadas a la perfección por Barbarroja y la Merce, y también por la rubia del vino, que aún no pateaba. También estaba el Clérigo, con su capa de invierno y su capuchón puesto.

—El ha venido en lugar de los que faltan —decían a dúo Barbarroja y la Merce.

—No sabemos todavía cómo se llama —decía con mucho garbo la rubia del vino, que mientras nadie la tocara en salva sea la parte, podía ser fina, alta y bienoliente.— Es varón y no sé por qué lo han vestido así, con esa capa negra y ese capuchón.

—No te olvides que hace frío y él viaja de incógnito —dijo alguien.

—¡Es una ricura! —exclamó la Merce, maternal como siempre.

Los otros nos rodeaban, como si el Clérigo fuese el hijo de todos.

—Parece un clérigo dormido —dije yo.

Y todos aprobaron y dijeron que sí, que parecía un clérigo dormido. Barbarroja lo tomó en brazos y lo alzó hasta más arriba del bermellón de su cabeza, pero ni aún así el Clérigo se despertó.

—¿Tenés leche por casualidad? —me preguntó la rubia del vino.

—En polvo —le contesté.

—¿Y mamadera, también?

—En la heladera.

La rubia se llevó al Clérigo a la cocina. Todos la siguieron a ver cómo lo alimentaba...

Suena el teléfono. Atiendo. Es Barbarroja.

—Ahí está, dormido —le contesté— Parece decidido a crecer.

Pero la Merce, que suele ser muy maternal, se apoderó del tubo:

—Cuidalo mucho —dijo—. Mirá que es muy joven y capaz de violar todas las leyes.

Cortó y me dejó sin respuesta. Yo sigo sin saber dónde los conocí a esos dos.

—Hola —digo.

—La Merce está conmigo. Te hablo desde casa —dijo, poniendo voz de hombre serio y con casa—. Estamos preocupados. ¿Cómo está el Clérigo?

Miro hacia el sofá, donde la rubia del vino lo dejara dormir y pipón, rodeado de botellas vacías, pringosas servilletas de papel manchadas con rouge, restos de pizza y mitades de empanada, vasos a medio llenar, ceniceros repletos y guirnalda caídas.

la energía creadora de anthony burguess

entrevista de
K. Pritchard



KATHERINE: ¿Cree usted que existe una revolución juvenil?

BURGESS: Aunque en la mente de muchos jóvenes existe la imagen de que la juventud ha tomado el mando en los últimos años, eso es pura fantasía. La juventud no está lista para gobernar. Es terrible tener que decir esto, pero la juventud ha sido engañada y se le ha hecho creer que ya tiene todo el conocimiento que necesita. No es cierto. Yo no sé si usted ha visto las comunas de California, pero yo sí. Son patéticas. La idea que las anima es admirable, pero se basan en una falta total de conocimientos. Falta de conocimientos agrícolas. Y eso es algo que tienen que aprender. Yo confío en un campesino de 60 años, pero no en uno de diecisiete.

K.: Una gran cantidad de estudiantes norteamericanos rechaza el presente sistema educacional. Muchos de mis compañeros quieren abandonarlo. No desean estudiar...

B.: ¿Por qué diablos va alguien a querer estudiar? Estudiar es un trabajo duro. Yo me opuse con mucha energía a aprender latín, griego y francés. Pero pronto me di cuenta, de que el simple hecho de aprender comparando idiomas, abría nuevos horizontes a la mente. Comprendí mejor mi idioma, comprendiendo el de otros pueblos. Y obtuve mucho placer leyendo a Virgilio, Horacio y otros. Jamás me arrepentí de haberlo hecho. Uno no debe de descontentarse porque aprender es difícil. No hay por qué creer que las cosas tienen que ser necesariamente fáciles. Superar obstáculos es uno de los grandes placeres que hay en el mundo.

K.: ¿Cuáles cree usted que han sido algunas de las fallas del sistema educacional norteamericano?

B.: Ha fallado menos que los sistemas de otras partes del mundo. Pero donde el sistema norteamericano falla, es en preparar a los jóvenes para que sean completos. Individuos integrados totalmente. Creo que la mayor parte de las humanidades son mal enseñadas, porque nadie sabe a ciencia cierta para que sirven...

K.: ¿Hay mucha diferencia entre los estudiantes norteamericanos y los europeos?

B.: Hay una diferencia enorme. La juventud norteamericana no es articulada. No se

puede poner a una joven o a un joven norteamericano frente a un micrófono o a una audiencia y decirle: "Hable durante diez minutos en forma coherente, lógica, sin usar modismos (¿slang?). Use términos claros, sin ambigüedad, vaya al grano". No lo pueden hacer. Pero en Inglaterra, Francia, Alemania y en casi todos los otros países de Europa, la juventud es capaz de hacerlo. Puede deberse a que se nos estimula a usar más el idioma, a tomarlo en serio. En Estados Unidos se cree que eso es algo afeminado. Ha habido un culto del hombre fuerte y silencioso. ¿Sabe una cosa? Los americanos hablan con su revolver, no con su voz. Eso está bien para las películas del oeste y para la televisión, pero es estúpido en la edad moderna. Cualquier joven francés sentiría vergüenza de hablar como los norteamericanos.

K.: Cuando la gente joven se educa a sí misma ¿por dónde debe comenzar?

B.: La gente joven debe cultivar su mente leyendo la poesía de los siglos 17 y 18. Aprender a unir las palabras de los que mejor sabían hacerlo.

K.: ¿Le da usted importancia al pasado?

B.: El presente es sólo una partícula de segundo incrustada en el pasado. Todavía no se puede examinar el futuro y estamos demasiado envueltos en el presente para observarlo en detalle. La única manera que tenemos de aprender acerca del progreso general, del movimiento general del hombre en la sociedad, es mirando lo que ha sucedido en el pasado. Podemos comprender algunos procesos que tienen lugar hoy en Estados Unidos constatando procesos similares ocurridos en la historia.

K.: ¿Podemos aprender realmente?

B.: Si creemos, y debemos creer, que la naturaleza humana no cambia mucho. Con esa creencia, podemos aprender de Sócrates, Esquilo y otros autores clásicos. En realidad estamos aprendiendo de ellos constantemente. Yo hice una nueva traducción de "Edipo" para el teatro. La gente que vio la obra se sorprendió al comprender que los personajes, ese rey que mata a su padre y comete incesto con su madre, eran parte de su condición humana. Freud explicó estos complejos, pero ellos no habían leído a Freud. Sus temores y ansiedades más íntimas se despliegan en el escenario. Por eso

le digo que podemos seguir aprendiendo del pasado. Realmente es lo único que tenemos.

K.: Usted ha dicho que los estudiantes abominan el pasado. ¿Es este sentimiento exclusivo de los estudiantes?

B.: Bueno, es porque los estudiantes tienen muy poco pasado personal. Quieren deshacerse del poco que tienen. Por esa razón se burlan de las obras del pasado. Quieren cosas y símbolos que sean contemporáneos. Pero a medida que se envejece, lo que fue contemporáneo para usted en su fase más formativa, se ha convertido ya en parte del pasado. Cuando yo era estudiante quise estudiar a T.S. Eliot, porque era parte de mi presente. Ahora, por supuesto, es parte del pasado.

K.: ¿Qué cosa es la madurez?

B.: La madurez, a mi juicio, es principalmente cuestión de permitir establecer el balance de los movimientos glandulares que asociamos con la adolescencia. Cuando uno puede, al menos, distinguir entre los elementos emotivos y los puramente racionales al juzgar una cosa, ya ha madurado. Cuando uno puede amar a otra persona, no por su cuerpo sino por su mente, su temperamento, su personalidad total, cuando uno considera que Beethoven pertenece a un nivel musical diferente que los Rolling Stones, entonces ha madurado. Pero yo prefiero la áspera inmadurez de un o una joven de 18 años, cuyas ideas están coloreadas de actitudes emocionales al duro y estólido cien por ciento del norteamericanismo de algunos hombres de 60.

K.: ¿Cuáles son los escritores contemporáneos que le gustan?

B.: Tengo gran admiración por Phillip Roth, Saul Bellow o Bernard Malamud.

Creo que el más grande novelista norteamericano viviente es Wilfrid Sheed, quien, por supuesto, proviene de Inglaterra. Estos escritores se están enfrentando a las facetas del actual proceso norteamericano, tratando de crear una nueva técnica literaria. El idioma se está haciendo más o menos fosilizado en Inglaterra, porque no están enfrentando nuevas experiencias. Pero en Estados Unidos el idioma es móvil, vital, y eso me fascina. Igual que sus productos literarios. Quizá el más grande novelista nor-

teamericano de todos es un ruso exilado: Vladimir Nabokov. Y es que él crea a través del idioma inglés de manera muy individual y elegante.

Yo no tengo una gran opinión de esos ídolos de los jóvenes. Siempre he puesto en duda el calor de los libros de Tolkien. Esas obras gustan a los jóvenes sólo por su contenido, porque simboliza algo que la juventud requiere y no por la totalidad de su expresión literaria. Jamás me gustó Herman Hesse. No es un nuevo descubrimiento. Yo lo leí cuando tenía 20 años y me pareció muy inferior a Thomas Mann. Pero se ha hecho popular entre los jóvenes, quizá porque ofrece cierta clase de orientalismo.

K.: ¿Cuál fue su mensaje de "La Naranja Mecánica", señor Burgess?

B.: Ningún autor sabe propiamente lo que está tratando de decir en cualquier libro que escribe. Su misión es crear cierto tipo de forma en papel que espera ha de ser hermosa e importante. La cuestión de decidir su significado moral no pertenece para nada al autor. El significado del libro corresponde al crítico. Yo diría que "La Naranja Mecánica" fue simplemente un intento de usar ciertas ideas básicas tradicionales, como por ejemplo: el derecho del hombre para escoger entre el bien y el mal, la supremacía del individuo sobre el estado, la diferencia entre el bien moral y el bien estético, y tejer cierto tipo de tapiz con todo esto. Sin ninguna intención, de enseñar nada o hacer que el lector adquiriera una opinión de la vida que le lleve a determinada clase de acción. No. Puede ser que alguna exposición de la realidad sea tan clara que el lector encuentre más fácil hacerse un concepto propio de lo que es la vida. Pero no es obligación del escritor decirle al lector lo que debe pensar o hacer.

K.: ¿Por qué cree que ha tenido tanto éxito popular?

B.: Creo que este libro se hizo popular por todas las razones equivocadas, porque está repleto de violencia, porque parece un sermón cristiano. La violencia es sólo parte de un molde. Y si parece un sermón, es sólo por accidente. Y esto probablemente lo hace un mal libro. La mayor parte de la gente espera que un libro les diga lo que deben hacer.

K.: ¿Le gusto la película?

B.: Es difícil decirlo. Ninguna película puede ser una exposición cabal de un libro serio, porque una novela seria depende mucho de lo implícito. Es cierto tipo de colaboración entre el autor y el lector. Nosotros hacemos la sugerencia y el lector la sigue. El autor dice que la joven que entró en la sala es hermosa; el lector decide cuán hermosa es y cuál es la naturaleza de su hermosura. Sin embargo, en un film otra persona hace la decisión. No existe campo para la imaginación. Creo que ya es hora de que los productores cinematográficos, cesen de adaptar libros. Deben seguir el ejemplo de personas, como Fellini en Italia, y considerar el cine como un medio con personalidad propia que no toma prestado su material de ninguna otra forma artística.

K.: ¿Qué opina de Estados Unidos?

B.: Me gusta Estados Unidos. Especialmente Nueva York, que tiene esta sorprendente energía, esta vitalidad, confianza en sí misma y cultura. También amo el resto del país. Lo que realmente amo, supongo, es que ésta es mi gente. Esto es lo que mi gente, con la ayuda de otra gente, ha hecho de un gran continente. Estados Unidos es parte de mi vida porque yo soy un inglés.

K.: ¿Es violento Estados Unidos?

dos poemas de jorge ricardo



LO QUE GALILEI CALLÓ

Me sembra
golpea
el corazón
ruge
la pleura
estalla
la pituitaria
todo
dentro de mí
cae
irremediamente
no se sostiene como esta esfera
girando en el vacío
porque vuestras mercedes
lo han querido así

"LA POESIA TIENE UNA FELICIDAD QUE LE ES PROPIA"

Sobre el pentagrama Haëndel
señaló el momento en que comenzó a quedarse ciego
y el manuscrito yace ahora en su casa natal donde
el visitante es invitado a sentarse y escuchar el
furioso advenimiento del Mesías
o lo que es igual todo es sacudido por la música
hasta los clavecines y los pisos donde Haëndel
juguetó de niño
y esa inscripción marginal señala que hay que cerrar
los ojos
y pensar en la música del caos, algo
que ignoran los astronautas o que conozco
por repetidas incursiones a la realidad
pero que para Haëndel fue quedarse ciego
tentar el borde de la cama, probar el vacío a cada paso
con el orinal en la mano por esos pasillos de Dios

B.: No más que cualquier otro país.

K.: ¿Son los jóvenes de hoy diferentes a los de cuando usted crecía?

B.: No creo que fuéramos muy diferentes a los jóvenes de hoy. La diferencia está en el hecho de que no fuimos servidos o explotados como un segmento separado de la sociedad. Es muy importante recordar que la imagen actual de la juventud como una entidad separada, no es obra de los jóvenes, sino de gente mayor que busca hacer dinero. Y hacer dinero en Estados Unidos tiene mucho que ver con el descubrimiento de nuevas secciones de la comunidad a las que se puede apelar. La división de toda la comunidad en sectores explotables no operaba de la misma manera cuando yo era joven.

K.: Cuando miraba hacia el futuro, ¿en qué pensaba?

B.: En 1939, cuando yo estudiaba, el futuro era la guerra. Ingresé en el ejército a los 22 años, y salí cuando tenía 30. Mi juventud

no fue un periodo para desarrollar estilos de vida. Fue época de ser soldado, combatir contra un tirano (Hitler)..

K.: ¿Y ahora? ¿Cómo vive su vida?

B.: Yo vivo de día en día o de semana en semana. Eso es a lo más que aspiro. No espero nada más. Y consecuentemente, cuando se producen sorpresas, son más gloriosas. La vida está llena de pequeñas sorpresas placenteras y las espero.

Me encuentro en una posición de comunicarme con más y más gente. Las tareas puramente físicas de comunicación son inmensas y lo cansan a uno. Por eso es que voy a Italia a escribir. Los norteamericanos presionan muy fuertemente a un escritor visitante. Me colocan en una situación de tener que mantener una comunicación intensa con prácticamente toda la ciudad de Nueva York. Los norteamericanos, en su manera de ser tan ingenua, asumen que alguien debe tener la respuesta que buscan. Siempre se acercan con una pregunta.

cuentistas inéditos

Roberto Anglade:
nació en Córdoba, en 1950.

roberto anglade

la cuestión
del gato

—¿Un gato? ¡Y encima de mis papeles!
—vociferé hacia el baño— ¿De dónde ca-
rajos salió este animal?

No acuso a mi esposa de todas las anor-
malidades que ocurren bajo el sol, pero
existían hechos contundentes. Primero:
nunca hasta ese instante tuvimos, ni pla-
neamos tener ningún animal. Segundo:
habitamos en un sexto piso. Tercero: yo,
mi mujer y la nena, y el departamento tiene
nada más de dos ambientes. Cuarto y últi-
mo: yo no lo traje; por lo tanto: mi mujer.
La cual se acercó con el cepillo de dientes
en la boca, miró al bicho, se sacó el cepillo
de la boca, me miró a mí y dijo:

—No grites, son las siete de la mañana.
Yo a ese gato no lo he visto en mi vida —
agregando a modo de corolario—. Vos
anoche volviste borracho— y se puso a
vestirse a la nena porque se hacía tarde.

—Claudia. Anoche estuve en una confe-
rencia de la Sade. El Dr. Orgás habló de la
literatura en la sociedad de masas. Es un
asunto serio y me volví derecho para casa.
¿Cómo crees que puedo haber juntado un
gato por el camino?

—Todo lo serio que quieras pero esto no
puede haber entrado por la ventana.

Mi esposa es una rubiecita dulce y en
los cuatro años que vivimos juntos he co-
nocido momentos de dichosa paz y casi me
he curado de la úlcera; pero a veces pienso
que no tendría que haberme casado. Le
pasé la mano por el lomo con recelo (al
gato), y él abrió los ojos y nos miró como si
no tuviera nada que ver con la crisis de
nuestro hogar. Gisi se nos reunió con la
mano extendida diciendo:

—Qué lindo michino. ¿Para mí?— an-
tes que ella lo tocara el lindo michino saltó
con suma destreza al techo del modular y
volvió a cerrar los ojos.

—Claudia —dije—, ¿en el piso algún
vecino tiene gato?

Ella me contestó con una infinita resig-
nación en la voz:

—No, Ricardo, ninguno tiene gato. — Y
se llevó la nena al jardín.

Sin permitir que las circunstancias me
amilanaran salí a hacer el estúpido con el
gato, preguntando en todos los departa-
mentos circundantes y en portería. Nadie
lo conocía. Regresaba yo cabizbajo con el
animal en cuestión en los brazos cuando
una voz dijo:

—Conócete a tí mismo, boludo—, y sol-
tó una carcajada. Me di vuelta aunque en
realidad la voz provino de entre mis ma-
nos; no había nadie. Entré al departamen-
to, cerré la puerta y reflexioné: —Los ga-
tos no hablan.— Entonces la misma voz
con un tono más solemne afirmó:

—Yo soy el Angel de la Literatura.

Yo dije: —¡Oh!

La voz repitió, pero esta vez como ante
un alumno un poco tonto:

—Yo soy el Angel de la Literatura— en-
tonces me pasó una mano por el pelo, me
senté y dije: —¡Oh!

El gato, juro que con cara de fastidio,
puso sus patas delanteras en mi pecho y
acercando su cabeza a un costado de la
mía me echó encima su aliento. Sentí como
un vientito en la mejilla y el olor de la lluvia
sobre un piso de hojas. Vi una plaza con
árboles otoñales cubiertos de pájaros os-
curos y cruzábamos con mi hermana toma-
dos de la mano, asombrados —con miedo.
Siguiendo esas imágenes escribí el cuento
ese del hombre que regresa de noche a su
pieza... Cuando volvió mi mujer yo estaba
ya pasándolo en limpio. Exaltado me leván-
te para explicarle lo sucedido.

—Querida, vos vieras...

—Este barrio es una mierda —me
interrumpió—. Belgrano es un lugar para
pelotudos. ¡Trescientos lucas el atado de
acelga! En el resto de la ciudad, en el resto
del país vale ciento ochenta. En Belgrano
hay que pagar trescientos.

—Querida, pará un poco...

—Para hacer las compras hay que to-
mar un colectivo hasta otro barrio. Me
querés decir qué tienen en la cabeza los
idiotas que viven aquí. ¿Quiénes pagan to-
do el doble sin chistar? ¿Son los reyes del
petróleo? ¿La aristocracia argentina? No,
un culo, son unos infelices que se pasan
ocho horas de traje en la oficina.

Le di unas palmaditas con recelo en la
espalda (a mi esposa), le di un beso en la
frente y sólo comenté:

—Nos quedaremos con el gatito, es
muy simpático mirá. Le va a venir bien a la
nena.

—Vos no cabe duda tenés la mente de
un creativo, de un poeta. ¡Un gato! ahora
sí que estamos completos. — Por supuesto
que yo no me hallaba dispuesto a negociar
el punto.

Pasé dos semanas estupendas escri-
biendo en las noches con el gato en mi re-
gazo. Al primer cuento lo leí en la reunión
de nuestra revista. Me dijeron secamente:

—Es buenísimo— mirándome como si
no me conocieran. Héctor preguntó: —¿De
veras lo escribiste vos?

Con mi familia las cosas no iban tan
bien. El lindo michino que iba a ser un
compañerito para Gisi siempre se colocaba
en el extremo opuesto a donde ella estaba.
No quería hacer ni la más pequeña miga
con ella, se suoió al modular, se escondía
detrás de la heladera. La madre de nuestra
hija en represalia le comenzó a tomar tierra



y creo que además estaba celosa. Decía
que el gato estropeaba la alfombra y la pa-
na del sillón. El conflicto hizo
eclosión precisamente en el sillón.
El morrongo dormía, Gisi se acercó
y lo quiso alzar tomándolo del cuello.

El dijo "Ffrrssff", desvainó las
cinco uñas de su pata delantera derecha y
las clavó en la nalga izquierda de la criatu-
ra. A oír los gritos Claudia entró en escena
como sólo las madres en tales casos. Los
aullidos de Gisi hacían pensar que le am-
putaban una pierna.

—Ese gato está rabioso —decía mi es-
posa echando espuma por la boca—. Lo
sacás de esta casa en el acto o nos vamos
nosotras.

A mí por un segundo me cruzó la idea
malvada de irme a vivir solo con el gato,
pero luego recapacité, ya se le pasarían los
nervios, era cuestión de dejar correr un
par de horas. Ahora bien, yo tenía reunión
en la revista, así que agarré un bolso, metí
adentro al felino de la discordia y salí te-
atralmente.

La casa de Héctor era la sede perma-
nentemente provisoria de la revista. Las
paredes precisaban una cuantas bolsas de
revoque y el techo no era de fiar, pero no-
sotros no nos fijábamos en esas cosas.
Héctor se encontraba hurgando los pape-
les del gran aparador que había quedado
para siempre en el pasillo pues no hubo
forma de meterlo en el comedor. Del otro
cuarto venían voces y un olor compacto a
cigarrillos. Mientras yo sacaba el gato del
bolso, él encontró lo que buscaba y me di-
jo:

—Aquí está, lo podemos poner de edito-
rial. Les va a quedar el culo ardiendo a
esos tilingos cagatintas— yo entretanto
buscaba una manera no absurda de expli-
carle qué era el bicho que había traído, co-
mo no la hallé le dije simplemente mostrán-
doselo:

—Esto es el Angel de la Literatura.

Contestó: —Ahá —y continuó—, no es
posible que cualquier boludo que tenga el
domingo libre agarre una máquina de
escribir...

Para abreviar le acerqué el gato a la ca-
ra. Fue como conectarle los cablecitos del
electroshock, se crispó y empezó a barbo-
tear:

—Y en la escena final él se hace peda-
zos la mano contra el espejo. Y empieza
así, cuando se levanta alejándose de su
propia imagen y sale. Una turbia botella de
ginebra...

—Che, pará, pará, después; ahora pa-
semos con los otros.

—No, no, ahora lo veo...

Medio lo convencí y medio lo empujé,
pero no quiso soltar al gato y lo puso en la
mesa ante los demás con gran cuidado co-
mo si fuera un jarrón de porcelana, repi-
tiendo con respeto que era el Angel... etc.

Los presentes tosieron, se rieron o no le
dieron ni cinco de pelota. Sólo Adriana tu-
vo una reacción humana acariciándolo
mientras manifestaba: —Qué lindo michi-
no, morronguito—. Esta vez el aludido no
saltó, ni mostró la uñas, sino que dio en
refregarse en el brazo delicado de Adriana.

Ella no pronunció entonces ninguna frase célebre, es más, no dijo ni una palabra, pero con la mano libre acariciaba el aire como si estuviera moldeando unos crisantemos muy hermosos. O eso le pareció a Pablo que mirándola intrigado puso él también la mano sobre el gato; entonces se quedó muy quieto, con los ojos perdidos, y abrió la boca y dijo:

—Desaforado artifice, sembrador fantástico, dejame hundir en tu agua furiosa. No me abandones en la miserable orilla. Acaso esta noche en las interminables playas del sueño por donde te persigo, nos hallemos y me devuelvas el corazón, pero sin retirar de él tu mano. No me abandones ángel ardiente, o no me permitas sobrevivir.

Palabras estas que provocaron una alarma y curiosidad general, con un movimiento en masa hacia el centro de la mesa. Hubo dos de los presentes a los que el animal no les produjo nada en absoluto, por más que se acercaron y lo tocaron. A esos dos los expulsamos inmediatamente, sin fórmulas explicativas, del staff de la revista.

A todo esto y en medio de la excitación general, el michino arqué el lomo, se despezó y se echó a dormir en una silla, sin que lo molestara el confuso y acalorado debate que se originó en el acto. Raro poder de abstracción el de su especie. No sé por qué me acordé que de muchacho me parecía que nunca podría yo representar decorosamente mi papel en la vida. Me llevaba por delante todos los postes mientras me probaba las ropas por lo menos de Sócrates. Era natural con la muerte a la izquierda despedazar las argucias del aerópago de Atenas, lo absurdo era tener que agarrarse a piñas con el taxista que cometa la falta de sintaxis de casi atropellar e insultar a un peatón que discurría en el siglo V antes de Cristo.

—Ricardo, eh, Ricardo. Fijate lo que arreglamos: pasará una semana en casa de cada uno.

—¿Qué? Ah, no...

—Vamos Ricardito, tratá de pensar— y me adujeron motivos tan altos y profundos que nadie podía negarse sin merecer en el acto una pateadura. Regateé un poco, eso sí, y aparte de mi semana me correspondió tenerlo todos los sábados y domingos.

Con ello se dio por terminada la deliberación y comenzó una época de lo más movida. Héctor escribió una obra de teatro tormentosa y admirable. Una noche me llamó a las tres de la mañana para leerme los dos primeros actos y para pedirme que lo socorriera con el gato que se le había escondido dentro del ropero, en el fondo, encima del sobretodo y no había forma de sacarlo de ahí. Héctor tenía que redondear el último acto y el muy maldito gruñía, arañaba y acabó por salir cuando le dio la real gana. De paso me enteré que Jorge le había alquilado el gato esa semana. No se murmure que Jorge pese a ser escritor había heredado de su padre la profesión de médico y un carácter prosaico; no, más bien que entonces estábamos seguros que aquello iba a durar para siempre y no era un gran pecado desperdiciar una semana.

Además eternamente andábamos croteando y a los pesos no les hacíamos ascos.

Nuestra revista prósperaba, Pablo publicó poemas siniestros, deslumbrantes, y es raro porque a la vez que nos sorprendía teníamos la noción de que ése era precisamente él. Adriana en cambio no nos mostró nada luego de su turno con el gato y cuando le averiguamos se puso roja y farfulló no sé qué obscenidades del animal. Bueno, no todas son rosas en la vida de un artista, en el mundo estamos, a Pablo mismo le meó unos cuantos libros de la biblioteca y revisando los títulos no acabábamos de decidir si lo hizo en su calidad de ángel o de gato. Ya conté lo del ropero, agregaré que en la segunda semana de Jorge, durante dos días, no durmió nadie en su barrio, el michino se escapaba por los techos y las gatas hasta la madrugada aullaban como si fuera el degollamiento de los inocentes. Fiebre uterina con el morrongo en las azoteas. Y aunque Pablo hubiera dado la vida por él, el bicho nos fastidiaba con sus caprichos. Existía de por medio alguna espina de amor propio, de orgullo. Las otras molestias nos las causábamos nosotros mismos que nos volvimos repentinamente sociables y caíamos sin falta de visita a quien le tocaba el gato y no lo dejábamos en paz y como quien no quiere la cosa lo acariciábamos. Descubrimos un cierto parecido entre el alcohol y la presencia del gato, pero era una semejanza turbia e ilegítima, como la que puede existir entre una marcha militar y la música de Beethoven. El resto del tiempo, si no estábamos con el gato, nos entreteníamos en charlar, en leer y en armar algunas teorías literarias que giraban alrededor de la siguiente pregunta: ¿Decide realmente el autor "qué" va a escribir? No tengo nada contra Poe. Como escritor llevó una vida irreprochable. Pero sus doctrinas sobre la creación poética nos empujaron por caminos extraviados. Y aquí habría que volver a la cuestión del amor propio, porque no sé cómo pero íbamos a parar a eso, y a rivalidades.

En uno de nuestros plenarios, que estuvo muy bien humedecido con distintas bebidas graduadas, debatimos (otra vez) con estilo e injustificado encono el asunto de los mecanismos literarios. Nos encontramos en el consultorio de Jorge (esa cabeza musculosa y lógica) con extraños aparatos médicos como testigos y un olorcito a ácido fénico. Derivamos pues hacia la noción de una comprobación objetiva, concreta. Entonces surgió con toda naturalidad la idea de observar al gato en la pantalla radioscópica. Jorge temaba con que descubriríamos algo fuera de lo común. En la oscuridad escuchamos un zumbido constante y vimos fosforescer en la pantalla los órganos palpitanes. No conocíamos mucho de la anatomía interna, radioscópica, de un gato, pero Jorge exclamaba, mascullaba, y trataba de hacernos ver no sé qué formaciones.

—Los centros nerviosos —señalaba enfocando el cráneo de perfil—, atípico. Los ventrículos cerebrales, eso había que intentar ver.

Pablo, que al comienzo se había diverti-

do en la penumbra rojiza, dando muestras de fastidio lo interrumpió:

—Para averiguar que no es un gato cualquiera no hacía falta este aparato.

—Los ventrículos. Es sencillo, hay que inyectar un poco de aceite radioopaco en el líquido cefaloraquídeo.

—Por qué no te dejás de joder con el aceite radioopaco y mejor nos traés un poco de vino, noto que mi vaso está vacío.

Jorge no le hizo nada de caso y comenzó a preparar una jeringa: —No hay ningún peligro —nos aclaró—, es cosa de rutina. Después se reabsorbe.

La nueva imagen era más bonita, parecía un murciélago de piedra, aunque tampoco la entendimos. Jorge en cambio tomaba notas veloces y hacía dibujos.

Nos desbandamos con la promesa de una explicación mejor elaborada. Como era viernes yo me llevé el gato. Ese fin de semana no escribí nada porque en compañía de mi mujer anduvimos de aquí para allá viendo avisos de alquiler de departamentos. Queríamos mudarnos a uno de tres ambientes. Luego se lo llevó Héctor que tampoco habrá hecho demasiado pues nos pasamos todo el tiempo organizando unas conferencias que nos producirían interesantes dividendos. El turno completo siguiente me tocaba a mí. Pasé sábado y domingo otra vez enredado con los avisos del diario. Recién me dí cuenta de algo raro el martes. El gato caminaba como si le oscilara el piso, daba unos pasos y se paraba balanceándose levemente y mirando fijo el objeto que tenía delante. Por otro lado se la pasaba todo el tiempo escondido tras la heladera. Pero cuando salía era lo peor porque comprobé (y estuve el resto de los días insistiendo) que no me estimulaba a escribir ni una línea. Nada, no podía escribir nada.

Por supuesto que no se lo comenté a ninguno. Las semanas siguientes constaté con alivio y tristeza que a los otros no les iba mejor; aunque tampoco lo confesaron. Sólo comentamos como de pasada que cuando salía de noche volvía hecho un deastre, sucio y lastimado; parecía errarle a todas las tapias.

Tres meses sostuvimos aquella situación desesperante. Entonces calculo que Héctor tomó una decisión por todos nosotros, lo habrá llevado lejos y lo habrá deliberadamente perdido; nos llegó con la noticia de que el gato se había escapado, que no había regresado de sus correrías sublunares, y fingimos que lo buscábamos, por todo el barrio y fingimos una gran consternación y que no se la perdonábamos a Héctor.

Nuestro grupo se fue desuniendo, y cuando nos vemos no hablamos del asunto. Así que no sé como lo pensarán ellos. A mí me ha quedado la manía de vagar hasta tarde por las noches. Me detengo en los baldíos a orillas de la vía a acariciar los gatos, a algunos les gusta que les sobe el lomo, otros son ariscos; a todos les hago preguntas precisas, pero no me constestan. Acercó mi cara a sus bocas y su aliento sólo huele a guiso pasado, a amoníaco, y a nada más.

VAMOS DON MANUEL TODAVIA

Con un si es no es de orgullo y satisfacción patrios comprobamos día a día que sin prisa, aunque con alguna pausa, van tomando forma los más caros sueños de los forjadores de la argentinidad. Un ejemplo: La Escuelita de la Patria. Según informa el diario *La Nación*, por fin hemos decidido gastarnos sin pijotear aquellos patacones donados por Manuel Belgrano, hacia 1813, con el objeto de construir escuelas en Tucumán, Salta, Santiago del Estero, Tarija y Jujuy. Pero tampoco es cuestión de enloquecerse. El hecho de que a un general argentino se le haya ocurrido pagar cinco escuelas de su propio peculio, no significa que sólo 150 años después otros militares, del todo ajenos a los caprichos de aquel loco soñador (confundido seguramente por su sospechosa formación universitaria), tengan la obligación de edificar tantas escuelas al mismo tiempo. Roma, ya se sabe, no se hizo en un día. No por mucho madrugar amanece más temprano. Vísteme despacio que tengo apuro.



DEL DIARIO "LA MAÑANA",
MONTEVIDEO

...tales

1 gramada para el día lunes 18,
1 la actuación de *Los Gigantes*,
1 conjuntamente con la moder-
1 na y dinámica discoteca de
1 Pepo González

Gracias Espíritu Santr
por los favores
recibidos
Perdone la demora
A. A.

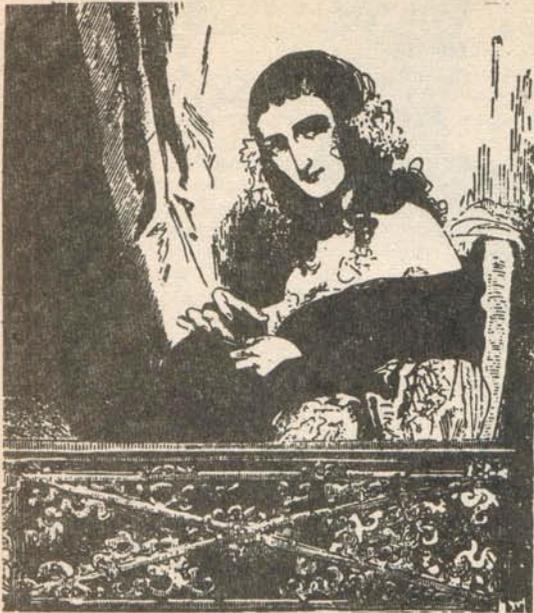
MARGINALIA

Piano piano se va lontano. Los molinos del Señor son lentos pero pa qué los voy a engrasar. Tiempo y no sangre, dijo Perón. Madre que ahorra, hijo con gorra. O también:

*Bella Lysis que ansiosa y pizpireta
tres zagales citaste en el pajar,
¿no sabes que un lechón en cada teta
es el modo correcto de mamar?*

O sea, como dice *La Nación*, que por el momento sólo "han realizado los actos de colocación de la piedra basal" de una escuela de las donadas, hacia 1813, por Manuel Belgrano. Sin querer pecar de apresurados, esperamos que los actos de colocación hayan incluido, materialmente hablando, a la piedra. Y no es que estemos en contra de los festejos. Estuvieron presentes en el acto, verificado en el Santuario de la Virgen de la Merced, en Tucumán, el gobernador de esa provincia, el Comandante de la 5º Brigada de Infantería, el Presidente de la Corte de Justicia y otras altas autoridades. ¡El gentío que va a haber cuando pongan los cimientos! El arzobispo de Tucumán pronunció una invocación religiosa y un pequeño escolar leyó el legado del general Belgrano, quien, hacia 1813, asignó a la Patria cuarenta mil pesos fuertes de su premio por los triunfos en Salta y Tucumán. Se nos presenta un problema. No sabemos si, al cambio actual, cuarenta mil pesos fuertes sobrarían para adquirir La Sorbona, la Universidad de Salamanca y el Massachusetts Institute of Technology, con Sartre, Unamuno y Chomsky incluidos, o si a gatas alcanzaron para comprar la mencionada piedra y una picadita. Sea como sea, el país trabaja y avanza.





DE "SEMANARIO", Bs. As. 26/2/81

"Mire, no sé si en la forma que pasó lo volvería a hacer. Pero que me asusté, sí señor, me asusté", dijo a **Semanario** Mario "Katanga" Rodríguez, todo un personaje de Posadas, Misiones, que el 11 de febrero mató a trompadas a un ejemplar de boa constrictor de 2.20 metros, probablemente traída desde el Brasil por la creciente del río Paraná. Claro, "Katanga", un moreno sin-tiempo que se niega a confesar su edad, prefiere no contar "la forma en que pasó" por una cuestión de pudor. Pero sus vecinos del barrio "Patotí", confidencialmente, revelaron cómo fue. Mario se dirigió al "fondo de la casa" donde, en un matorral, tiene un excusado, simplemente un pozo cubierto a las miradas ajenas por un par de bolsas de arpillera. En ese menester natural se encontraba cuando, de pronto, el reptil se deslizó entre sus piernas. Luego contaría el moreno sin el otro detalle: "Ahí no más, sentado como estaba, le tiré una trompada y medio la atonté. Enseguida la agarré de la cola y la tiré al medio de la calle para que la pise un auto a esta "mboi-añá" (serpiente del diablo en guaraní) que me vino a interrumpir...". Una rápida encuesta entre expertos del Serpentario del Instituto Antonio Ruiz de Montoya, de la capital misionera, confirmó que el ejemplar capturado por Mario Rodríguez (en la foto con la víbora y un vecino), es una boa constrictor joven, ya que las adultas que viven en Brasil, zona del-Mato Grosso, llegan a medir entre 10 y 12 metros. Con sus colmillos pueden devorar a un ternero y con sus anillos dorsales asfixiar a su víctima. Mario, conocido como "el rey del corso" por su afición al carnaval, es un jornalero y sabe mucho de víboras.

FICHA PARA UNA HERMENEUTICA DE LA PROSA DE LOVECRAFT

Finalmente, hemos confirmado una sospecha que teníamos sobre el estilo de Lovecraft. En el prólogo de Eduardo Haro Ibars a *El sepulcro y otros relatos*, leemos: "... (Lovecraft) nació casi con el siglo y lo sufrió: su época amada era el dieciocho inglés, pero supongo que hubiese detestado ese siglo de igual manera que detestó el veinte americano..." "su madre debió de ser una arpía impregnada de prejuicios sociales y raciales, que insultaba a su hijo (era muy feo) mientras lo cubría de bufandas ... y su padre era borracho y murió sifilítico" "Lovecraft) se casó con una mujer que le recordaba a su madre y pronto se separó de ella por eso, porque le recordaba a su madre. Vivió siempre en la pobreza..." Tenía además "hastío y cáncer de instentinos".

¡Con razón!

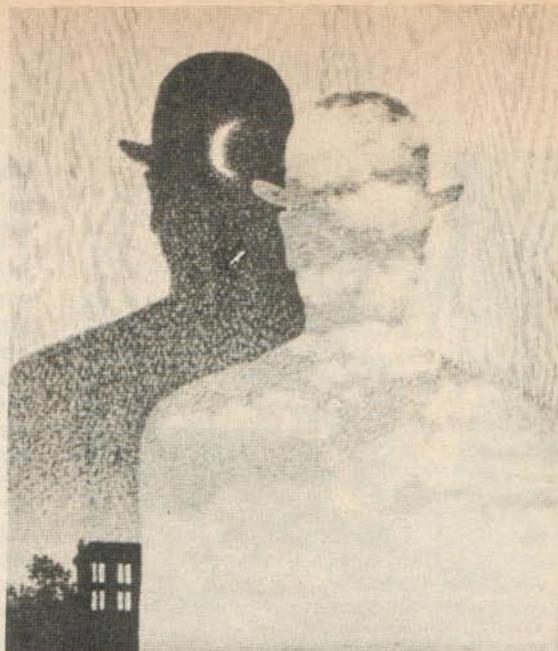


SEGUNDA FICHA SOBRE LOVECRAFT

En el prólogo de E. A. Ibars a *El sepulcro y otros relatos*, leemos también que a Lovecraft, "le gustaban los helados". Bueno, menos mal.

santiago
kovadloff

la palabra nómada



Para un acercamiento a la poesía de Buenos Aires de los años 70

1. Salviedades

Dos dificultades, por lo menos, coartan cualquier intento de aproximación sistemática a la poesía argentina de los años 70. Una resulta del desconocimiento de lo que se escribe y no se publica. La otra, del desconocimiento de lo que se publica y no circula, sin embargo, suficientemente. No hay entre los argentinos nadie que detente el conocimiento exhaustivo de la producción poética nacional requerido para intentar el despliegue de un panorama consistente de la lírica de los años 70.

En consonancia con ello, e intentando que los juicios emitidos en este trabajo no sean, en lo posible, irritantes, quiero aclarar que ellos resultan, casi en forma exclusiva, de mis lecturas de la poesía de Buenos Aires. De modo que cuanto escribo acerca de la década pasada proviene únicamente de lo que ella —la poesía de Buenos Aires— me ha dado que pensar. En consecuencia, la presunta validez de su alcance no pretende involucrar a la poesía argentina en su conjunto. No la conozco como para respaldar ese intento en la responsabilidad crítica y en el caudal informativo que la cuestión reclama.

2. Contrapunto

Entre los eventuales caminos por los que podría orientarse la marcha de estas consideraciones hay uno, particularmente interesante para mí, que resulta del cotejo entre el rumbo seguido por una buena parte de la poesía que empieza a escribirse en los años 70, y la producida en el curso de la década anterior: El contraste hará resaltar tal vez ciertos rasgos aparecidos durante el período que quiero considerar. Parece indudable, asimismo, que el corte cronológico propuesto —la década como unidad de medida— carece de toda solvencia metodológica. Que en el lapso de un decenio pueda aparecer algo interesante en la poesía de un país quizá no sea casual con respecto a los hechos preeminentes de esos años, pero sí lo es en relación a que ellos sean diez. La lírica no se rige, en la creación de sus propuestas, por el mismo almanaque que administra nuestros

cumpleaños o estipula el arribo indefectible de odiadas fechas de vencimiento comercial. Si cada diez años nos sentimos tentados de concretar un balance sobre lo que en ellos se ha escrito es en respuesta a imperativos francamente irracionales que involucran una concepción de la temporalidad muy alejada de los requerimientos impuestos por un análisis consistente. Pero no por irracionales esos imperativos son irrales. Su peso social es manifiesto y vale la pena tomarlo en cuenta aunque más no sea para descubrir su inoperancia en el campo de la crítica literaria. La sensatez y un mínimo de rigor histórico aconsejan reconocer que la poesía de los años 60 se inicia, en verdad, a mediados de los 50, puesto que ya entonces denota la presencia de lo que luego, asentándose, serán sus propiedades estéticas. Salviedad parecida conviene hacer en el caso de la poesía del 70: recién hacia 1973 puede reconocerse en ella algún indicio de lo que el ciclo en cuestión tiene de relativamente singular. La finalización de la década, por otra parte, no señala ni mucho menos la extinción de los criterios por ella sustentados. De manera que cuando, a partir de aquí, hablo yo de los años 60 y 70 me estaré refiriendo no a dos décadas sino a dos momentos: uno que, digámoslo así, se inicia hacia 1956, y otro que, perfilándose ya en 1973, viene ganando desde entonces gradual nitidez.

Quiero dejar sentado que el asunto de este ensayo lo constituyen las tendencias que me parecieron predominantes en una concepción de lo poético que empieza a definirse y no la faena particular de ningún poeta. Si ésta pudo importar para determinar el rumbo seguido por aquéllas, no ha sido en cambio contemplada aquí como meta de la exposición. No habrá por ello distingos que en otro contexto resultarían tal vez imprescindibles entre **mejores** y **peores** o entre auténticos e inauténticos portavoces de una u otra tendencia. Pretendo ver qué se hizo y recordar, quizá, a algunos entre quienes lo hicieron; no quiénes fueron superiores a quienes, ni determinar si lo que se hizo esta "bien".

3. Hacia una poética de la ambigüedad

Parece viable decir, entrando en materia, que en la década del 60 empieza a escribir-

se, entre otras, una poesía que tiende a ofrecernos una imagen del hombre signada por la esperanza en un futuro social promisorio, así como por una marcada contraposición entre las estrecheces de la vida cotidiana y la compensatoria fecundidad de la imaginación. Son además muy claras en ella las fronteras cualitativas que separan el hoy del ayer. De hecho, es frecuente la concepción del pasado como instancia de la realidad tergiversada por los intereses de los grupos o sectores dominantes. El presente, en cambio, es el ámbito de la conciencia de esa distorsión y, a la vez, el escenario de la lucha empeñada en instaurar un modo de vida socialmente más justo o individualmente más gratificante.

Estos matices y distinciones, estos criterios y creencias, se despliegan en la poesía porteña en un momento bastante especial de la realidad continental latinoamericana, caracterizado por el vuelco de los gobiernos de un considerable número de nuestras naciones hacia propuestas que, en trazos muy gruesos, pueden caracterizarse como socialistas. Ejemplo de ello fueron Cuba, Bolivia y Chile; Perú, Panamá y los conflictos que sacudieron a Uruguay y Brasil. En lo que atañe a la Argentina, la sucesión de regímenes civiles y militares vino a demostrar que la caída del segundo gobierno peronista (1955) no resultó ni redundó en la existencia de un proyecto nacional coherente, totalizador y sustancial. Prueba de ello fueron los continuos enfrentamientos intersectoriales que desembocaron en la crisis incomparablemente violenta vivida por el país a partir de los primeros años de la década del 70.

En esa enervada atmósfera de los años 60 signada por un clima de aguda inquietud, planteos, replanteos, visiones, revisiones y propuestas de toda índole, tiene lugar —en el arte argentino— un ciclo de notable riqueza expresiva. Recuérdese, a diferencia de lo que sucederá en los 70, el renacimiento fugaz y profundo del cine, con figuras como Antin, Feldman, Birri, Favio, Kohon y Khun. Nombres fundamentales y perdurables de la pintura, como los de Macció, de la Vega, Nojehowiz, Deira, Seguí, Pollesello y Le Parc. Dramaturgos como Halak, De Cecco, Cossa, Rozenmacher, Dragún, Cuzzani, Gorostiza y Gambaro. Narradores como García, Saer, Walsh, Castillo, Sánchez, Briante, Heker

Conti, Moyano, Piglia, Puig. Ensayistas como Sebrelli, Viñas, Jitrik, Massota, Rest, Hernández Arregui y Portantiero. Ello sin olvidar la proliferación de revistas literarias, sellos discográficos independientes y casas editoriales.

La poesía que nace por entonces — recuerda Daniel Freidemberg—(1) comparte con las restantes manifestaciones artísticas el descubrimiento de nuevas premisas estéticas, caracterizadas, en gran medida, por la desconfianza hacia las propuestas oriundas tanto del modernismo como del neorromanticismo, y de los "vanguardismos puros" que lograron cierta proyección en los 50, (surrealistas, invencionistas y otros). Sus vertientes formales fueron múltiples y no siempre excluyentes entre sí, aunque distinguibles por el énfasis que dejaron recaer sobre ciertas preocupaciones en desmedro relativo de otras. Así, por ejemplo, la imponderabilidad racional de lo real, la inefable dimensión de la conciencia, con sus poderes y sus miserias y el intrincado laberinto de la sensibilidad personal en su doble vertiente cósmica y subjetiva, encontraron poetas sumamente dotados para traducirlos. Alejandro Pizarnik, Roberto Juárez, Miguel Ángel Bustos, Gianni Siccardi y Mario Morales están entre ellos.

Próximos al surrealismo pero también — y quizá más resueltamente— a la poesía de la **beat-generation** norteamericana, reconocible en buena medida por su iracundia existencial, están los escritores Miguel Grinberg, Susan Thenon, René Palacios More y Luisa Futuransky.

Otra de las tendencias de esa poesía aparecida en la década del 60 es la que quiso plasmar una realidad polifacética, cargada de presagios, cambiante y arrolladora. Me refiero a la corriente de orientación ciudadana y coloquial que buscó, para perfilarse, un léxico, tonos y temas capaces de recoger y proyectar esa necesidad. La propensión lírica a la instrumentación del lenguaje narrativo resaltó muy pronto como uno de sus rasgos distintivos, cosa que también puede decirse del énfasis adjudicado al "mensaje". El intimismo, entendido como auto-exploración imaginativa del Yo cedió, en parte, a las exigencias de contacto con la noción del sujeto concebido como una variable del entorno nacional y metropolitano. El realismo y la intención testimonial alimentaron las preocupaciones típicamente urbanas que concentraron un sostenido interés para los poetas porteños que empiezan a trabajar en el 60. Ese interés, cabe subrayarlo, fue preeminente sin ser exclusivo puesto que el intimismo sólo se replegó, redefiniéndose sin desaparecer.

La indagación e instrumentación lírica del lenguaje cotidiano, así como la preeminencia conferida a la experiencia diaria, encuentran voces sintomáticas e ilustrativas en Juana Bignozzi, Juan Gelman, Horacio Salas, Alberto Szpunberg, Eduardo Romano, Roberto Santoro, Leónidas Lamborghini y Ramón Plaza.

Ahora bien: ¿qué hay de común en todas estas vertientes formales de la poesía de los 60?

Todas ellas, como escribe Daniel Freidemberg, "fueron poéticas movilizadas por fervores nítidos, que llevan a afirmaciones y negaciones contundentes. El sentimiento es compacto, con un núcleo poderoso y discernible que constituye su centro; los objetos rechazados o amados aparecen claros y definidos. Para ello, las referencias que dan sentido a los afectos pueden ser

muy distintas: lo político-social en algunos, la reafirmación del mundo onírico y la fantasía en otros, o la exaltación de la libertad individual, del pleno despliegue de las potencialidades humanas". Ello sin soslayar la proyección conferida por muchos a la dimensión ontológica de la vida, a la que ven como irreducible a variables comunitarias e históricas.

"El intimismo —prosigue Freidemberg—, cuando aparece, pocas veces lo hace como exploración de la subjetividad: adquiere, más bien, el carácter de expresión de los sentimientos, propulsión del yo hacia el entorno, culto de lo que se siente y piensa, cuestionándolo muy pocas veces. El amor de pareja, lo sexual, la amistad y los sueños se exaltan, y se los hace sobreponerse al mundo, vencerlo. El Yo no sólo se incorpora al mundo 'de afuera' sino que pretende dominarlo, aunque más no sea simbólicamente (herencia del surrealismo y los románticos). Coherentemente, tiende a resaltar como plena la confianza de los poetas en los propios instrumentos expresivos, en su propia concepción de lo poético y en la capacidad comunicativa del lenguaje en general".

Los poetas porteños que empiezan a publicar en los 70 irrumpen en un escenario de características muy distintas a las del 60; mucho más conflictivo en los hechos, más trágico en su despliegue y sangriento en su desenlace. La polémica se transforma en intolerancia; el fervor partidario en violencia despiadada; la guerra de facciones se generaliza y la atmósfera cotidiana adquiere características que la vuelven angustiada, incierta, irrespirable. De modo que en términos de circunstancias sociales no cabe sino reconocer un corte profundo entre quienes se iniciaron hace 20 años y quienes lo hicieron en el decenio que ahora finaliza.

Como no podía dejar de ser, dichas circunstancias ejercieron su influjo directo sobre el curso de la creación poética. Todavía es temprano como para determinar que frutos perdurables sabrá extraer la palabra lírica, que hoy se está gastando, de la experiencia a que la arrojaron tales circunstancias. Pero sí es posible comprender cómo incidieron éstas sobre la sensibilidad artística que había empezado a aparecer con la nueva década. La censura primero y la autocensura después y gradualmente, fueron desdibujando los perfiles literarios e impidiendo su reconocimiento público. La sensibilidad crítica, si no desapareció, fue afectada por una merma casi completa de sus manifestaciones hasta entonces habituales; el deterioro minó el empuje de la libertad imaginativa. El desánimo, la confusión, la pobreza de iniciativas quebraron las voces de muchos poetas hasta sumirlas en una uniformidad anodina. "Esta situación se vio agravada por la falta de estímulos objetivos concretos: desaparición de gran parte de la industria editorial argentina, sensible reducción de tirajes, proliferación de editoriales extranjeras, copamiento del mercado local por el **best-sellerismo**, desaparición de revistas literarias (aún cuando, en este sentido, haya que reconocer un relativo resurgimiento en los últimos años), éxodo de muchos escritores, destrucción de la y llana de 'ambientes literarios' y una dura situación económica que, por un lado, aleja a gran parte del público potencial y, por otro, quita al propio poeta —agobiado por la falta de tiempo y el exceso de preocupaciones 'materiales'— posibilidades para dedicarse a la creación" (2).

Si, en consecuencia, se ensayara una

síntesis de los principales factores externos que incidieron en la conformación de la poesía que empieza a escribirse en los años 70, no debieran dejar de tomarse en cuenta los efectos del resquebrajamiento del proyecto continentalista esbozado en la década anterior; el derrumbe de los mitos políticos de corte redencional; el tembladeral socio-económico que involucra y desarticula la vertebración clásica de la burguesía argentina; todo ello, en un mundo donde las ideologías tradicionales perdieron ascendiente como propuestas cosmovisionales y donde la violencia generalizada sumió, tanto a las comunidades económicamente más evolucionadas como a las más afectadas por el subdesarrollo, en un clima de idéntica irracionalidad y extravío.

Entre los factores de orden interno, vale decir estrictamente literarios, pareciera haberse verificado el agotamiento de los recursos provenientes del coloquialismo extremo, del despliegue metafórico y de la brillantez expresiva y, como resultante del mismo, el repliegue auto-crítico de la poesía.

Ello ha dado lugar a un ciclo de búsquedas y sondeos que se traduce de varios modos: 1º) mediante la pérdida de énfasis en la emoción, interpretada como repertorio de vivencias nítidamente personales; 2º) en el progresivo desinterés por la poesía de personajes o tipos locales, así como en el abandono de los "temas" e inquietudes específicos de una lírica abocada a lo testimonial y ambientalmente descriptivo; 3º) en el realce creciente de la concepción del contenido del poema como algo que se va configurando en el curso de su misma realización, y no en respuesta a un "asunto" previamente jerarquizado por el poeta como digno de tratamiento literario; 4º) en la disolución de las fronteras precisas entre realidad externa e interna u objetiva y subjetiva, en favor de un todo caracterizado por la hibridez y la contigüidad; 5º) en la pérdida irremediable de una imagen "personal" del mundo, sustituida ahora por un anhelo siempre trunco de configurarla o en la imperiosa y desesperada necesidad de rechazarla como un espejismo inalcanzable; 6º) en el plano formal puede reconocerse la preeminencia de una sintaxis que tiende a la desarticulación constante de sus elementos y a la ruptura del enunciado entendido como "mensaje", mediante la disolución de los nexos gramaticales tradicionalmente reconocidos y acatados por la comunicación oral y escrita; 7º) en la valorización de un fraseo entrecortado con el cual se consuma el alejamiento gradual de la prosa narrativa en favor de una potenciación inconfundiblemente lírica de ritmos y sonoridades; 8º) en cuanto al tono, un matiz sobresaliente que opera a la manera de una constante es la ironía crispada de las composiciones. La ironía, ya se sabe, es un recurso del absurdo. El acento cargado por la poesía del 70 en lo paradójico y sorprendente contribuye a subrayar la proclividad a recalcar la vivencia de lo real como indeterminación e imponderabilidad. Esta desorientación resulta líricamente instrumentada a través de lo que podría denominarse un **múltiple perspectivismo tonal**, o sea la tendencia a aplicar, dentro de un mismo texto, diversas gamas eufónicas, muchas veces contrapuestas, mediante las cuales se busca transmitir esa experiencia de discontinuidad entre la realidad y la conciencia que intenta captarla.

En la poesía de estos últimos años, la incertidumbre y la ambigüedad tienden,

pues, a perfilarse como la vía regia, pero no por ello complaciente, que frecuentan con asiduidad nuestros nuevos escritores. El concepto de subjetividad que sustentan las creaciones más recientes parecería privilegiar un sentimiento difuso de la temporalidad mediante el cual dicho concepto de la subjetividad alcanzaría a resaltar ante el lector del modo propuesto.

Lo que habría de difuso en ese sentimiento provendría del hecho que, el futuro, sin dejar de ser una instancia decisiva, no reviste ya muchas de las notas distintivas que se le adjudicaron en el 60. A su vez, el pasado y el presente se plasman en una unidad que los vuelve indiscernibles, sin que haya certeza con respecto a qué sea lo propio de cada una de esas dimensiones del tiempo. Interioridad y exterioridad, como se dijo,

dejan de presentar fronteras claras, no resultando por eso fácil discriminar cuando el texto poético nos comunica experiencias reales o hipotéticas, vividas o imaginadas.

La hibridez de los significados pareciera haberse adueñado de las composiciones literarias y el poeta, nómada en su poema, escribe ahora para llegar a saber qué quiere decir. Un lenguaje conjetural, intencionalmente balbuceante y sagazmente contradictorio, enhebra el despliegue de los temas y la concepción del discurrir lírico. "Sin perder de vista los mejores aportes tanto del legado coloquial como de la escuela surrealista y de la poesía intelectual y 'pura' — escribe Luis Gregorich — los poetas que ya empiezan a denominarse como 'la generación del 70' han buscado una expresión severa, simple y carnal, que fuera como una

respuesta moral a la quiebra de los mitos y al patético caos del mundo exterior". (3).

Voces significativas de este momento de la poesía de Buenos Aires son, entre otras, la de Irene Gruss, Tamara Kamenzain, Guillermo Boido, Francisco Muñoz, Rafael Felipe Oteríño, Jorge Ricardo y Daniel Freidemberg, autores cuyo trabajo se halla en proceso de desarrollo y cuyo conocimiento me parece indispensable para una aproximación eficaz a la poesía que hoy se escribe entre nosotros.

(1) Estas palabras de Daniel Freidemberg, así como las que se citan a continuación, forman parte de una carta que, sobre el tema de este ensayo, me dirigió el 13 de junio de 1980.

(2) Daniel Freidemberg, en la carta referida.

(3) Luis Gregorich en *La torre de papel*, página 177, Nº 1, Buenos Aires, Junio-Julio de 1980.

apareció en agosto

LUGAR COMUN

(ocho poetas del setenta)

Boido / Freidemberg / Gruss / Kamenzain / Kovadloff / Muñoz / Pichón Riviere / Ricardo

Estudio previo: Santiago Kovadloff

ediciones de "el escarabajo de oro"

escuela literaria del ift

Técnica de la narrativa, a cargo de Susana Silvestre.
Informes; Boulogne Sur Mer 549, Tel: 86-9562, ó llamar a: 93-5395

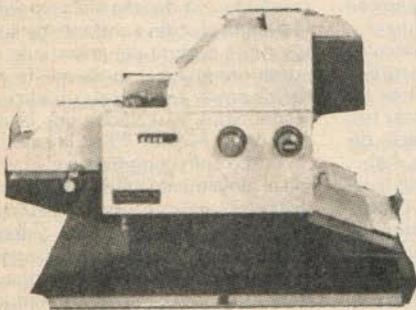
talleres de "el ornitorrinco"

Poesía, a cargo de Daniel Freidemberg, 982-5463

Iniciación literaria y técnica de la narrativa: Para informes, llamar a 83-9473.



DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS DE:
DAVIDSON COMPANY - MASSACHUSETTS - USA



Roneo Vickers RV2000
Impresora Offset de mesa

Cangallo 2437 (CP 1040) Tel: 48-4001/04 -
48-4766 - 47-6409

vuelve el consagrado autor
de LAS TUMBAS

enrique
medina

LAS MUECAS DEL MIEDO

"...Hay fantasmas, dolores, personajes, climas, situaciones límites y la promesa de alguna alegría..."

Otra estupenda muestra de un estilo muy propio, áspero, rítmico y mordaz.

OTRO EXITO DE Editorial Galerna

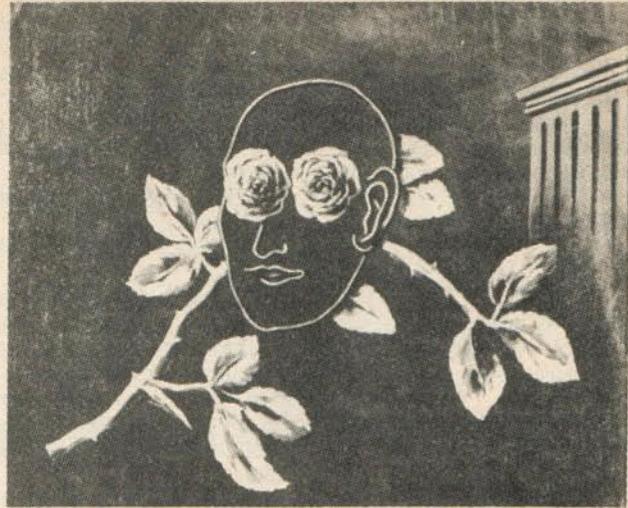
EN TODAS LAS LIBRERIAS DEL PAIS
CHARCAS 3741 - Tel. 71-1739



de la antología de
"El Ornitorrinco"

james
purdy

cuento



por qué no pueden decirte el porqué

Paul no supo casi nada de su padre hasta que encontró aquella caja llena de fotografías en el desván. Desde aquel momento se dedicó a contemplarlas día y noche cada vez que Ethel, su madre, hablaba por teléfono con Edith Gainesworth. Asombrado, contempló a su padre en las diferentes fases de su vida: primero, como un niño de su edad, luego como un joven, finalmente, antes de morir, vestido con el uniforme del Ejército.

Ethel se había referido siempre a él como *tu padre*, y ahora las fotografías lo mostraban bajo un aspecto muy distinto del que se había imaginado.

Ethel nunca habló con Paul desde que éste vino enfermo de la escuela, y al principio fingió no saber que había encontrado las fotografías. Pero, en cambio, dijo a Edith Gainesworth por teléfono todo lo que ella pensaba y sentía, y Paul escuchó todas las conversaciones desde su escondite en la escalera de servicio, donde se sentaba para mirar las fotografías, que había trasladado de la vieja caja de zapatos en que las encontró a dos grandes y limpias cajas de bombones.

—Seguro que no conoces a un muchacho enfermo como él, que le de por las fotografías —dijo Ethel a Edith Gainesworth—. En vez de juguetes o pelotas, viejas fotografías. Y eso que apenas si le he contado nada acerca de su padre.

Edith Gainesworth, que estudiaba psicología en un centro superior en la parte baja de la ciudad, a menudo daba consejos a Ethel con relación a Paul; pero aquella noche no dijo nada acerca de las fotografías.

—Todas las madres deberían tener una pensión —prosiguió Ethel—. ¿No es terrible tener que estar todo el día de pie, atendiendo al público, y luego tener que

cuidar a un niño enfermo por la noche? Mis noches son aún peores que mis días.

Estas conversaciones telefónicas siempre excitaban a Paul, porque eran las únicas ocasiones en que oía hablar de sí mismo y de las fotografías. Cuando sonaba el timbre del teléfono solía correr a la escalera de servicio y empezaba a mirar las fotografías, y luego, a medida que la conversación se desarrollaba, a lo mejor iba corriendo al cuarto de enfrente, donde Ethel estaba hablando, a veces llevando consigo una de las fotografías e imitando con la boca el ruido de un pájaro o a un avión.

Dos meses habían transcurrido de este modo, sin que apenas fuera el niño a la escuela, al parecer pasándose la vida escuchando las charlas telefónicas de Ethel con Edith Gainesworth y mirando las fotos de las cajas de bombones.

Una vez, a medianoche, Ethel echó de menos al niño. Se levantó de la cama sintiendo como una opresión en la cabeza y el cuello. Se dirigió a la cama de Paul y advirtió que no estaba la manta india. Llamó al niño y fue hacia la ventana, mirando hacia fuera. Sin cesar de llamarlo, se dirigió a la escalera.

—¡Dios mío! ¡Siempre me has de causar alguna preocupación! —comentó—. ¿Dónde estás, Paul? —repitió con voz soñolienta. Bajó hasta la cocina, aunque no creía posible que estuviera allí, porque el chico nunca comía nada.

Luego se dijo: *Naturalmente*, al recordar que muchas veces iba a la escalera de servicio con aquellas fotografías.

—¿Qué estás haciendo aquí, Paul? —le preguntó, y en su voz había un tono a la vez cariñoso y amenazador que despertó al muchacho, que se había quedado dormido encima de las cajas y las fotografías, como

para protegerlas, con la manta echada sobre la espalda y los hombros.

Paul se aferró a las cajas casi con vehemencia cuando vio aquella mujer pálida y fea que se arrebujaba en su bata de hombre y que lo estaba mirando. Hubo un ligero olor a cisterna destapada cuando ella terminó de ponerse la bata.

—Pues aquí, Ethel —contestó el niño al cabo de un rato.

—¿Qué quieres decir con eso de "pues aquí", Paul? —preguntó ella acercándose.

Ethel lo agarró por el pelo y le dio unos suaves tirones, forma en que solía acariciar al niño. Estas ligeras sacudidas lo hicieron temblar en una serie de cortos y sucesivos sobresaltos bajo la mano de Ethel, hasta que al fin ella lo soltó.

Paul miró a su madre mientras ésta se quedaba contemplando las cajas de fotografías que él custodiaba.

—¿Es que duermes aquí para estar cerca de ellas? —le preguntó.

—No lo sé, Ethel —respondió Paul, dando resoplidos como si quisiera hacer desaparecer algo que tuviera delante.

—¿Que no lo sabes, Paul? —inquirió la madre con su voz dulzona y desagradable, acercándose más al niño, con el olor a rancio de su bata.

—¡No, eso no! —exclamó Paul.

—¿Qué es lo que no quieres? —dijo Ethel, agarrándolo por las solapas del pijama.

—¡No me toques, Ethel! ¡Me duelen los ojos!

—¿Que te duelen los ojos? —repitió la mujer con tono de incredulidad.

—También me duele el estómago.

Inclinándose de pronto, Ethel recogió del suelo las dos cajas con fotografías y las retuvo entre sus brazos, enfundados en las amplias mangas de la bata.

—¡Ethel! —gritó el niño con más energía de la que ella estaba acostumbrada a oírle—. ¡Ethel! ¡Esas son mis cajas de bombones!

Ethel lo miró como si fuera la primera vez que lo veía, advirtiendo con sorpresa que estaba muy delgado y huesudo y que tenía un lunar muy feo en su demacrada garganta. No podía comprender que fuera su hijo.

—Son estas cajas de fotografías las que te ponen enfermo.

—¡No, no, mamá Ethel! —exclamó Paul.

—¿No te acuerdas que te dije que no, me llamas mamá? —dijo la mujer avanzando hacia él y poniéndole la mano sobre la frente.

—Te he llamado mamá Ethel, y no mamá —respondió el niño.

—Supongo que crearás que tengo mil años de edad —repuso Ethel, levantando la mano como si no supiera qué hacer con ella.

—Ya se lo que he de hacer con estas cajas —prosiguió, fingiendo una calma que estaba muy lejos de sentir.

—¡No, Ethel! —dijo Paul—. ¡Devuélvemelas! ¡Son mías!

—Dime por qué has venido a dormir aquí, sabiendo que en este sitio te podías empeorar. Quiero que me lo digas.

—¡No puedo, Ethel! ¡No puedo! —respondió Paul.

—Entonces voy a quemar las fotografías —amenazó Ethel.

El niño se arrojó a los pies de su madre y le abrazó las piernas.

—¡Ethel! ¡Por favor! ¡No te las lleves! ¡Por favor, Ethel!

—¡No me toques! —le dijo la mujer.

Sus nervios estaban tan alterados que creía que si el niño volvía a tocarla, se sobresaltaría como si un ratón se hubiera metido debajo de sus ropas.

—Ponte en pie y cuéntame como un hombrecito, por qué estás aquí —le pidió Ethel; pero mantuvo los ojos medio cerrados y apartó su vista del niño.

Este movió los labios como para hablar, pero en realidad no comprendió lo que ella quería decir con la palabra *hombrecito*. Esta palabra le molestaba cada vez que la oía.

—¿Qué estás haciendo con las fotografías todo el rato, durante el día cuando estoy fuera de casa, y ahora, por la noche? Nunca había oído hablar de una cosa así.

Entonces se apartó del niño, de modo que las manos de éste soltaron las piernas de ella, que había tenido abrazadas; pero permaneció unos instantes de pie, cerca de las manos de Paul, como si no supiera por el momento lo que tenía que hacer.

—Sólo las miro, Ethel —dijo al fin el niño.

—No me digas mentiras —repuso la mujer, mirándolo ahora fijamente al rostro.

Y añadió:

—Quiero que me digas la verdad.

Paul se echó a llorar y gimió, pensando qué podía esperar su madre que le dijera; pero ahora había empezado a perder la no-

ción de todo, y ni siquiera comprendía qué clase de explicaciones había de dar. Aquello empezaba a serle insoportable.

—¿Me oyes, Paul? —le dijo Ethel rechinando los dientes, acercándose al niño y mirándolo fijamente con ojos tan encolerizados que Paul tuvo que cerrar los suyos—. ¿Sabes lo que voy a hacer si no me contestas?

—¿Me castigarás? —preguntó Paul con un hilito de voz.

—No, esta vez no voy a castigarte —dijo Ethel.

—¡No vas a castigarme! —exclamó el niño, y un nuevo temor y una nueva sorpresa asomaban ahora en sus cansados ojos. Luego, mirando fijamente a los ojos de su madre, se echó a llorar lleno de miedo; porque le pareció que en todo el mundo sólo existían ellos dos, él y su madre.

—Ya sabes adónde enviaron a tía Grace, ¿verdad? —dijo Ethel con una voz terrible.

El niño redobló sus sollozos. Salpicó saliva en la pared y se quedó mirando a la escalera como buscando un lugar de evasión.

—Recuerdas adónde le enviaron, ¿no? —insistió Ethel con voz tranquila y paciente, como la de una mujer que ha recibido un trato irrespetuoso de parte de un hijo al que, a pesar de todo, aún sigue queriendo.

—¡Sí, sí, Ethel! —gritó Paul de modo histérico.

—Dile a Ethel adónde enviaron a tía Grace —dijo la madre en el mismo tono que antes.

—Yo no sabía que también enviaran niños allá —dijo Paul.

—Tú eres ahora algo más que un niño —respondió Ethel—, ya tienes edad suficiente para que... Y si no le dices a Ethel por qué estás mirando siempre las fotografías, te enviaré al manicomio detrás de las rejas.

—No sé por qué las miro, querida Ethel —dijo ahora el niño con voz débil, pero con un tono de extrema tensión, y se puso a acariciar el forro de piel de las zapatillas de su madre.

—Creo que sí lo sabes, Paul —dijo ella con voz tranquila; pero el niño pudo percibir cómo iba desapareciendo su tono amable y paciente, y levantó un poco las manos como para protegerse contra lo que aquella mujer pudiera intentar hacerle.

—Pero no se por qué las miro —repitió, gimoteando y de pronto volvió a abrazarle las piernas.

Ethel dio un paso atrás, pero conservando aún en el rostro su sonrisa paciente y comprensiva, de perdón.

—Muy bien, Paul.

Cada vez que decía *Muy bien, Paul* era para dar a entender con ello que daba por terminada una discusión.

—¿Adónde vamos? —gritó Paul, al ver que la mujer se lo llevaba a la cocina.

—Al sótano, por supuesto —respondió Ethel.

Nunca antes habían ido juntos al sótano, y el terror que le inspiraba la idea de lo que podía sucederle allá le dio ahora una espe-

cie de quietud que le permitió bajar con paso firme los irregulares peldaños.

—¡Toma! Lleva tú las cajas con las fotografías, Paul —le dijo ella—, puesto que te gustan tanto.

—¡No, no! —protestó Paul.

—¡Llévalas! —le ordenó ella, dándole las cajas.

El niño las sujetó contra su cuerpo, y cuando llegaron al sótano, la mujer abrió la puerta del horno y, apretándose el cinturón de la bata, le dijo friamente, con su pálido rostro iluminado por las llamas:

—Echa las fotografías ahí dentro, Paul.

El niño se la quedó mirando, como si ahora resultaran ciertas todas sus pesadillas, como si al fin se hubieran desplegado ante su vista todos los temores completos y definitivos de lo que puede sucederle a uno en la vida.

—¡Son de papá! —exclamó con una voz que ninguno de los dos reconoció.

—Tú lo has querido —dijo Ethel friamente—, puesto que prefieres un hombre muerto a tu propia madre. O echas las fotografías al fuego, puesto que son ellas las que te ponen enfermo, o tendrás que ir al lugar adonde enviaron a tía Grace.

El niño empezó ahora a correr por el cuarto como un pajarito que se ha escapado de la tienda en que lo vendían y ha ido a parar en medio de la confusión de una calle de la ciudad, y con la boca emitía extraños sonidos que Ethel no pudo creer que salieran de sus pulmones.

—No creas que voy a tener paciencia para tus payasadas —le gritó la madre; pero sus palabras se perdieron como si hablara en un cuarto vacío.

Mientras corría alrededor del pequeño aposento, con las cajas de fotografías apretadas contra su pecho, algunas de las fotos cayeron al suelo. El niño se detuvo para recogerlas, mientras seguía apretando convulsivamente las cajas y emitiendo al mismo tiempo pequeños gritos de impotencia y acerbo dolor.

Ethel lo miraba sin dar crédito a sus ojos. Ahora no sólo no le parecía hijo suyo, sino que ni siquiera parecía ya un niño; al contrario, con su plajama roto y sin zurcir, parecía un animal lisiado y moribundo que corriera desesperadamente tratando de huir de su propio dolor.

—¡Dame esas fotografías! —gritó Ethel, y arrebátandole algunas que el niño tenía en las manos, las arrojó rápidamente al fuego.

Luego, volviéndose, se dirigió hacia el niño para quitarle las cajas con las fotografías.

Pero la escena que ahora vio con sus ojos hizo que se detuviera, asombrada. El niño se había encogido, agachado en el suelo, y apretando las cajas contra su pecho, emitió una especie de silbido hacia la mujer, de suerte que ésta no vio la posibilidad de acercarse ni de llevárselo de allí, mientras de la boca del niño salía una sustancia espesa, fibrosa y de color negrozco, como si estuviera vomitando su corazón cargado de amargura.

(Traducción: Juan Godo Costa)

del diario "El día", de Montevideo

últimas conversaciones con ROLAND BARTHES



Desde 1953 (año en que se publica por primera vez "El grado cero de la escritura"), Roland Barthes ocupa un lugar de elección en el panorama de las letras francesas, interrogación a diversos textos literarios y a sus modos de significación. "El grado cero" constituye una historia de la literatura, tal como ésta se dibuja en las relaciones que el escritor entabla con su propia escritura y el lugar que la misma ocupa en la sociedad (su situación con respecto a la ideología dominante). En "Mitologías" (1957), Barthes analiza de manera cruel e incisiva diversos rasgos de la vida cotidiana en Francia, desde el Citroen hasta el strip-tease, desde el plástico hasta la cocina ornamental. Esta obra, que se ha transformado en un clásico, denuncia violentamente ciertas formas mistificadoras de la cultura occidental. En su "Racine" (1963), obra que suscitó una violenta polémica con Picard (crítico tradicionalista y profesor de la Sorbona), Barthes pide a la crítica que confiese sus sistemas de referencia, sus lenguajes, busca una desmistificación de esa lengua neutra que supuestamente debe decir la verdad de la obra, conforme a la escala intocable de los valores establecidos por una cultura. De este modo, junto a otras primeras figuras de la antropología, la filosofía y el psicoanálisis (Claude Lévy-Strauss; Michel Foucault y Jacques Lacan), Roland Barthes orientó una nueva corriente de pensamiento en Francia. En torno a sus seminarios de la Escuela Práctica de Altos Estudios se agruparon otras figuras mayores: Claude Bremond, Christina Metz, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva. La escuela de semiología francesa está fundada. Hacia 1970, con la aparición de "S/Z" y "El imperio de los signos", comienza a dibujarse una vía diferente en la trayectoria de Barthes. Las nociones de texto plural de "Placer del texto" y de sujeto de la escritura se hacen cada vez más explícitas. Esta tendencia culmina en 1976, con "Fragmentos de un discurso amoroso", obra inclasificable donde la teoría y la escritura se entrelazan, al tiempo que admiten en su espacio otras escrituras en un laberíntico tejido intertextual. En enero de 1977, Barthes abandona la Escuela Práctica para iniciar sus ciclos de conferencias en el Colegio de Francia. Nombrándolo profesor de la legendaria institución, la nación francesa le reconoce oficialmente su condición de maestro de varias generaciones en Francia y Occi-

dente. El día de la Conferencia Inaugural, Barthes aparece tímido, modesto y emocionado. Frente a la apretada multitud reunida en el enorme anfiteatro, a las cámaras de TV, a las figuras más representativas del ambiente intelectual parisino, el escritor recuerda que no posee el título de doctor, se asombra de dictar conferencias en la sala que en otros tiempos correspondiera a Michelet (sobre quien había publicado un hoy clásico libro en 1954 y afirma que la vida es una sucesión de muertes y nacimientos y que para él, éste es un momento de nacer. Se inician así los célebres "sábados de Roland Barthes". Cada sábado, una multitud amontonada ante las puertas del anfiteatro: 3 salas sonarizadas, para aquellos que no han encontrado lugar en dicho recinto. Luces de flashes, rápida mano de croquisistas, gente venida de todas partes. Pronto el escritor estuvo cansado. Un día afirmó categóricamente que era inútil pedirle más entrevistas. En la última conferencia del ciclo 78-79 agradeció la presencia de "aquellos que no han venido aquí por curiosidad". Entre amigos solía lamentarse de una situación que le resultaba embarazosa en lo personal y dispersiva en el plano del trabajo. Tal vez sentía que sus conferencias se habían vuelto uno de esos mitos sociales que tan agudamente denunció en sus "Mitologías". Su aire reservado, tímido y algo triste se acentuó. En cambio, frente a los estudiantes conocidos o desconocidos, siempre conservó una actitud abierta y atenta de profesor dispuesto al diálogo. En ese orden se inscriben las conversaciones, que, quien escribe esta nota, entonces estudiante, mantuvo con el escritor. Las mismas constituyen al mismo tiempo un muy afectuoso recuerdo y un modestísimo homenaje.

DEL DISCURSO ANALÍTICO AL DISCURSO SUBJETIVO — "PONER EN ESCENA LA CULTURA" — EL PENÚLTIMO LIBRO: "FRAGMENTOS DE UN DISCURSO AMOROSO".

— *Quisiera que Ud. me explicara la actitud de ciertos teóricos de la literatura y semiólogos que están produciendo un discurso cada vez más subjetivo. Por ejemplo Ud., en "El grado cero" elabora un discurso*

que tiende a la objetividad. En cambio, en "Fragmentos", el sujeto de la escritura está explícitamente presente en el texto.

— En lo que me concierne, es un cambio que se ha producido a lo largo de casi 25 años. Es normal que durante ese período yo haya atravesado un cierto número de experiencias, cambios, mutaciones, y realizado investigaciones, etc. lo que determina que el sujeto de la escritura no sea ya el mismo. El que escribí "El grado cero" era un sujeto que se planteaba como desmistificador y como analista y que, en consecuencia, se guarecía detrás de un lenguaje que él mismo no cuestionaba. Más tarde y gradualmente, ayudado por todo el trabajo intelectual que se hacía a mi alrededor, comprendí que había una especie de mala fe en sostener un discurso científico que no se interrogaba sobre sí mismo. Y así, poco a poco, he llegado a una escritura menos comprometida desde el punto de vista político o ideológico, pero más comprometida desde el punto de vista subjetivo. En mis últimos libros, "El placer del texto", el libro que escribí sobre mí mismo y "Fragmentos" he entrado gradualmente en una escritura en la que no reprimo el sujeto que creo ser.

— *¿Admitiría Ud. que en su última obra Ud. practica una escritura de la metáfora o de la aproximación?*

— Yo diría que siempre he practicado una escritura de la metáfora, lo que prueba que nunca he sido un verdadero científico. Siempre escribí recurriendo a figuras retóricas. Desde ese ángulo no creo que haya habido en mí una evolución importante. Siempre he preferido la metáfora al concepto.

— *Si su escritura es cada vez más metafórica, ¿cómo ve Ud. las relaciones que la misma mantiene con el discurso teórico?*

— Su pregunta me interesa porque en mi opinión siempre ha habido un contrasentido en la manera de concebir la teoría. Siempre se ha pensado que el discurso teórico debía ser únicamente conceptual, y renunciar a la imagen y a la metáfora. Esta es una posición bastante clásica y, a mi modo de ver, bastante reaccionaria. En realidad, lo que hemos aprendido a lo largo de estos 20 años, es que no se puede separar teoría y escritura, porque si las separamos, la teoría es confiada a una metateoría que no cuestiona su propio lenguaje, y así de nuevo la mala fe se establece. Por lo tanto, lo que hoy se hace necesario es aprender a

ligar teoría y escritura. Eso es lo que es nuevo en mi trabajo.

—¿Entonces ha elegido Ud. un tal discurso para remediar el debilitamiento o la insuficiencia del discurso teórico o conceptual? ¿Ud. piensa que el discurso teórico ha sido superado?

—No, lo que ocurre es que estamos insertos en el tiempo. El sujeto que escribe es tributario del tiempo en que vive y tiene con respecto al mismo obligaciones que yo llamaría tácticas. Cada época que atravesase exigirá de él una conducta que concuerde con ella. Hubo una época en Francia en que la teoría era necesaria. Todas las investigaciones en ciencias sociales y en literatura estaban sumidas en una especie de empirismo y de impresionismo. Y era necesario reaccionar contra ese impresionismo militando por un discurso teórico. Pero una vez realizado ese discurso teórico, de nuevo ha sido necesario actuar tácticamente contra él y abrirse sobre una práctica que dialectice a la vez teoría y escritura. Son cuestiones de oportunidad en el buen sentido del término. Ha habido una fase teórica y ahora, no es que haya insuficiencia de lo teórico, pero hay que hacer otra cosa. Y, más tarde, de nuevo se hará teoría. Es necesario aceptar este vaivén.

—Como Ud. mismo lo ha señalado en "Barthes por Barthes", todos sus textos han sido escritos atravesando otros textos. ¿Cómo explica Ud. ese recurso?

—El hecho de escribir a través o a partir de otros textos aparece hoy evidente, porque contamos ahora con una noción que precisamente ha sido puesta en evidencia por la teoría hace unos 10 años. Es la noción de intertextualidad, propuesta sobre todo por Julia Kristeva. A partir de esa noción se ha elaborado una teoría de la intertextualidad. Sabemos bien que, cuando escribimos, no lo hacemos nunca espontáneamente, nunca primitivamente, sino que lo hacemos a partir de otros textos que han sido escritos antes de nosotros. Alguien que escribe está siempre en un estado de influencia, o de imitación, o de mediación, o de reacción con respecto a los textos que lo han precedido y que lo rodean. Lo que ha cambiado es que disponemos de una teoría del intertexto que nos permite reconocer lúcidamente este hecho.

—Pero en Ud. este fenómeno es particularmente explícito. Sobre todo en "Fragmentos de un discurso amoroso" hay un diálogo intertextual deliberadamente manifiesto.

—Sí, es cierto. Justamente, "Fragmentos" ha sido bien recibido, pero ha sido considerado de una manera un poco lateral. Con esto quiero decir que no se ha visto en él lo que a mi realmente me interesaba, y algo que me importaba mucho era poner en escena la cultura, la cultura del sujeto enamorado. Ponerla en escena sobre la página misma, con el dispositivo tipográfico, etc. Por lo tanto, Ud. tiene mucha razón: yo he puesto una especial atención en representar todas esas ondas culturales que atraviesan al sujeto.

—¿En qué medida puede decirse que hay elementos narrativos en "Fragmentos de un discurso amoroso"?

—Hay un debate con lo narrativo. Como Ud. ciertamente lo ha comprendido, yo no he querido contar una historia de amor, pero la historia de amor es tan natural y está hasta tal punto inscripta en la cultura, que para no contarla hay que luchar incesantemente contra el texto. En "Fragmentos" hay una historia de amor que está agazapada



víctor
garcía robles

black time

Es algo completamente ocasional:
este día
que amaneció estilo pez recién
sacado del mar,
brillante de agua en gotas y lavado de azul,
es algo
completamente circunstancial,
nada más que
un repentino
chispazo de belleza fugaz
e inesperada
en la repetición de dientes
de engranaje
de acero sucio
de grasa diaria,
pero
empecé a sospechar que no era
del todo así,
que
la eternidad puede ser, acaso,
la misma fugacidad,
ese raptó inapresable
puesto en evidencia por los pasos
apresurados del obrero bostezando la mañana,
o la piba de pantalones ajustados y carterita al hombro
caminando por medio de la calle
ya que
las veredas están aún oscuras

detrás del texto, que está muy fragmentada, que no constituye un discurso narrativo. Pero la historia está allí y permanentemente trata de recobrar el texto.

—Si Ud. tuviera que ubicar o, por lo menos, aproximar "Fragmentos" a un género literario determinado, ¿a qué género lo aproximaría?

—Es difícil responder. "Fragmentos" en un libro muy ambiguo que participa de la novela, del ensayo, de la teoría de la enunciación y también del monólogo lírico, y que utiliza al mismo tiempo ciertos procedimientos propios de la glosa, que se encontrarían tal vez en ciertas obras de la Edad Media. De todas maneras, sería muy pretencioso invocar grandes ejemplos del pasado, pero digamos que uno de los libros de la gran cultura que siempre me ha sorprendido por su mezcla de reflexión teórica y de experiencia ardiente es la "Vita Nova" de Dante. No es, para nada, que yo

quiera comparar mi libro con el de Dante, lo que sería completamente ridículo. Lo que quiero decir es que ése es el único género de libros que me fascina.

—¿En qué medida sus investigaciones tienen una intención de desmistificación del poder?

—Ese es un problema muy espinoso. Hoy todos los intelectuales están contra el poder. No es una originalidad de mi parte. Pero la experiencia prueba, desde mi modesto punto de vista, que si uno quiere subvertir directamente el poder, si uno quiere entrar en un aparato de contestación directa al poder, muy rápidamente uno es recuperado por otra forma de poder. Por eso, personalmente, creo que la posición justa es la de tener, con respecto al poder, una posición

y la puede acechar el hombre-lobo,
o en el mismo bólide del colectivo repleto
avanzando lleno de farolitos multicolores:
una palpitante efervescencia
que no conduce a nada,
un pase de magia a la altura de las necesidades:
hecha la ley, hecha la trampa,
y la trampa ha caracterizado
las civilizaciones conocidas.
Es un asunto
por completo finiquitado
cuando de golpe calculás el tiempo
de vida que te queda. Es así, muchacho,
paciencia y barajar,
este es un tome y daca
donde todos entramos por el aro,
un brete
para hacienda humana
que quiere
vestir bien,
comprarse la casa
y el tutú;
ah, y un reloj con precisión de cuarzo,
esos bárbaros Black Time,
y es black time, clarc,
a pesar del día glorioso
ofreciendo como siempre gratis
su descomunal moneda de oro
sobre azules mutables,
es black time precisamente
porque la fugacidad de lo hermoso
es una eternidad olvidada
en beneficio de entidades incorpóreas
que forman civilizaciones resbalando
en el aluvión impalpable
del tiempo que las corroe,
y en el bostezo del obrero,
en el parpadeo recién pintado y destellante
de la piba de oficina,
en el colectivo que deja las huellas de sus cubiertas
sobre ese pavimento de pez azulado por el alba,
la pequeña
eternidad diaria
se derrumba
como un tipo baleado por la espalda.

Victor García Robles: Nació en Buenos Aires, en 1934. Fue cofundador y codirector de El Grillo de Papel, y colaborador permanente de El Escarabajo de Oro. Su libro de poemas Oid mortales obtuvo el primer premio en el Concurso Hispano-americano de Literatura de Casa de Las Américas.

de denegación, de alejamiento, de distancia, pero no de combate directo. Por lo tanto, para mí, el problema ético que se plantea es el de estar, no tanto contra el poder sino fuera del poder.

—Pero el nombre de Roland Barthes concentra de hecho cierto poder. ¿Qué podría Ud. oponer a esa situación?

—Yo no soy en absoluto consciente de ese hecho y no puedo testimoniar sobre mi propio nombre. Lo que puedo decir es que no me vivo en el interior de mi nombre, sino en el interior de problemas subjetivos que no son para nada los de alguien que tiene poder, sino los de alguien que lucha contra cuestiones de desgracia, de angustia o de conducta. Yo no me vivo en absoluto de manera triunfante, es todo lo que puedo decirle.

—En la medida en que sus análisis hacen más lúcidos a sus lectores, ¿Ud. cree que en su trabajo hay una eficacia social directa?

—No, yo no creo que mis análisis hagan más lúcidos a mis lectores. En todo caso ha habido de mi parte una empresa de esclarecimiento, de desmistificación en la época de "Mitologías"...

—También en "El Grado Cero";, también en el curso sobre "El Neutro" que Ud. dictó hace poco aquí en el Colegio de Francia. En sus conferencias Ud. ha puesto en evidencia los mensajes agazapados detrás de una estructura sin tácticas de apariencia inocente. Es interesante leer discursos políticos, doctrinarios, ideológicos a la luz de sus análisis y ver el juego de significados que esconden sus mecanismos retóricos.

—Es verdad. Pero no sabría decir si esos análisis producen realmente un efecto. Por otra parte, si yo buscara un efecto de lectura, el que causaría placer sería el de purificación, el de sonrisa, el de reposo, más que un efecto desmistificador.

—¿No busca Ud. provocar en sus lecto-

res una actitud más crítica con respecto a los mensajes que otros discursos quieren imponerles subrepticamente?

—Sí, un efecto crítico sí, pero que no se transforma en agresividad.

—¿Cómo ve Ud. las investigaciones semiológicas actuales y el futuro de esta disciplina?

—Es un problema difícil. Yo participe mucho en la semiología en sus comienzos, pero, como es sabido, ahora me he separado de ella; por lo menos de la semiología canónica, ortodoxa.

La situación de la semiología es difícil porque es una disciplina que no está verdaderamente reconocida por las instituciones universitarias. Un estudiante de semiología puede trabajar libremente en su tesis, pero más tarde, cuando solicita un puesto y debe presentarse ante comisiones consultativas, su calidad de semiólogo no es reconocida. La semiología no está maldita, pero aún no ha sido aceptada funcionalmente. Por eso, yo creo que hoy se vive, en el campo de la investigación, un problema fundamental: hay que defender, mantener y desarrollar la semiología. Esto dicho, el contenido, personalmente, me parece a menudo orientado de una manera demasiado formalista, demasiado científica. Pero tal vez sea necesario que la semiología pase por ese purgatorio y se haga reconocer como una ciencia, para poder de este modo ser plenamente aceptada por las instituciones.

—¿Y con respecto a las diferentes tendencias que operan en el interior de la semiología?

—Sí, hay determinaciones que han supuesto rupturas. Por ejemplo, el hecho de que algunos investigadores acepten y otros rechacen el psicoanálisis opera necesariamente una ruptura. Vuelvo siempre a la misma expresión: en mi opinión la semiología es una disciplina que debe ser atravesada porque da una idea aguda de los procesos del sentido y de la significación. Hay allí un poder de esclarecimiento de los fenómenos del lenguaje que es incompatible. Diría que, en última instancia lo que debemos esperar de la semiología no es en absoluto que se constituya en ciencia positiva. Lo que de ella debe esperar es que ayude a discernir con claridad al sujeto que la practica.

—¿Cuáles son sus proyectos futuros?

—Aquí estoy obligado a dar una indicación puramente biográfica. Este año he sufrido un enorme retardo en mi trabajo pues he tenido una pena muy grave, he perdido a mi madre y por lo tanto durante meses no he podido trabajar.

Así que no tengo verdaderos proyectos. Primero es necesario que liquide tareas interrumpidas desde hace tiempo.

—En su última conferencia en el Colegio Ud. habló de la autobiografía como de una empresa tentadora ¿Se trata de un proyecto que piensa realizar próximamente?

—Pienso ocuparme de las relaciones entre la novel y la escritura de vida. Eso será, probablemente, el tema de mi próximo curso en el Colegio. ¿Y Ud. es estudiante? ¿Está preparando una tesis?

—Sí, soy estudiante en Jussieu.

—Bueno, si algún día, quiere que charlemos, trate de verme y yo trataré de hacer un momento. Créame que no está en mis hábitos comportarme con los estudiantes del modo apresurado con que me he visto obligado a hacerlo en los últimos tiempos.

Hilia Moreira

Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires

Museo de la Ciudad

("...Descubra el corazón
de San Telmo...")



Horario de Visita de 11 a 19 horas
Sábados y domingos de 16 a 20 horas

GRAN FIESTA ANIVERSARIO DEL

Entrega de men-
ciones
I CONCURSO DE
CUENTOS



Egle Martin, Ana D'Anna, Ar-
mando Tejada Gómez, Rubén Ra-
da, Leda Valladares.

Vino, empanadas, y
escritores a discre-
ción

Viernes, 6 de noviembre, a las 22 horas

Galería del Viejo Hotel
Balcarce 1051/53

Para reservar entradas, llamar a: 83-9473

Artistas
plásticos
del
siglo XX

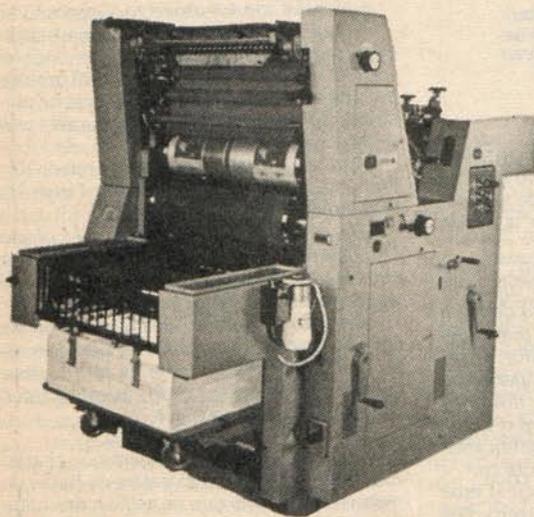


GALERIA DEL VIEJO HOTEL
Balcarce 1051/53



DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS DE:
DAVIDSON COMPANY - MASSACHUSETTS - USA

Chief 25



American Type Founders

American Type Founders, diseñadores y fabricantes de equipo de impresión desde 1892, se enorgullece de ofrecer a la industria de las artes gráficas lo más fino en máquinas de offset para impresión en pliego. La Chief 25 se apoya firmemente en la sólida tradición de calidad, integridad e innovación de ATF. La Chief 25 se caracteriza por su rapidez de arreglo, su insuperable separación y alimentación de hojas, su excelente registro frontal y lateral, su humectación precisa y su entintado inigualable. Cualquiera que sea el trabajo, los resultados están garantizados—alto rendimiento y altas utilidades.

Cangallo 2437 (CP 1040) Tel: 48-4001/04 - 48-4766 - 47-6409

biblio- gráficas



BAJO PALABRA, de Jorge Manzur, Edit. Galerna

Bajo palabra es el segundo libro de cuentos de Manzur. De **Riesgos Nocturnos**, su libro anterior, recordamos relatos de una mayor inmediatez narrativa, de una sustancia más simple, un lenguaje más directo aunque no por eso menos trabajado. Una mayor complejidad intelectual es lo que los diferencia a primera vista, cosa que no sólo resulta evidente en el tono del lenguaje sino, sobre todo, en la mirada existencial del autor. Tal vez por eso **De los últimos tres años**, último y buen cuento del primer libro, aparece como el puente natural al que hoy comentamos.

Sin duda hay avances entre uno y otro trabajo, pero sin que eso presuponga necesariamente disminuir la frecuente validés de aquellos cuentos. Tal vez el tributo a ciertas convenciones realistas frenaban la expansión que hoy se manifiesta. Uno de los pasos de mayor énfasis es en profundidad: una visión más crítica del drama humano. Como en toda actitud de buceo se gana en sugestión, en densidad, en reto liminar, en descubrimiento, aunque no siempre en claridad. Sin embargo la audacia se dilata aún más y otros andamiajes son asumidos tanto en sus aciertos como en sus vacilaciones: el simbolismo, ciertas periferias surrealistas, espirales expresionistas, minuciosidad de las vivencias más abstractas, síntesis poéticas, recursos alegóricos que universalizan los planteos y, además, como ocurre en el relato que da nombre al libro, un casi solemne clasicismo, en el sentido de equilibrio expresivo, mesura formal, nitidez de contenido, robustez de la estructura.

Hay un primer grupo de narraciones donde la aventura estética emprendida o la proximidad con límites secretos del ser no siempre se sincronizan con la eficiencia narrativa que todo cuento presupone: eficiencia a la cual Manzur, en varios otros casos, demuestra con creces no ser ajeno. Hay, por ejemplo, en toda la primera parte de **Detalles personales**, divagaciones prescindibles y que son apenas compensadas por la velocidad de la secuencia del diario. En **La florista** hay párrafos de tono autobiográfico y complejas introspecciones que, si bien se justifican por ser el cuento una suerte de arte poética, su inadecuada ubicación en la estrategia interna y su forma a veces confusa rompen la tensión en un relato donde ésta es su prerrogativa. Ade-

más, le quitan redondez a una tesis interesantísima: los peligros de la creación. En **El Fiero Antonio** símbolos y alegorías herméticas reprimen los significados parciales hasta la estrechez de acertijos, en un cuento donde la sugestión del planteo general es digno de primerísima fila. En **De la prosperidad de la tienda de Senem etc.** relato de vigorosas oleadas patológicas, la carga obsesiva rehuye bruscamente su escena máxima: esa cabeza tiene que salir de esa bolsa.

Los restantes cuentos, mucho menos atacables, y desde ya que protagonistas de una literatura valiosa, definen una figura por la cual esta obra merece ser tomada como punto de referencia entre los libros argentinos. Afirmar esto deriva, entre otras cosas, de reflexionar sobre la riqueza del mundo narrativo de Manzur, sobre la integridad, la lucidez y la piedad con que explora sus proteicos asuntos. Desde la sordidez al heroísmo, desde lo ridículo al holocausto, desde la "mediana razonable" a la locura.

En **Gracias Espíritu Santo** se confirma que el secreto pecado del mediocre radica en dismantelar, sin comprenderla, la envergadura ajena.

En **Transparencias** la locura plantea una figura envidiable, en lo pertinente a la relación "yo - mundo", por el solo hecho de su pasmosa unidad.

En **Milciades o la rueda**, el crimen y su culpabilidad (no social sino medular), el paulatino "trasvasamiento" del victimario a su víctima. El "pathos" es narrado desde el centro de su propio desgarramiento.

Tigalpa. A primera vista nos recuerda ambientaciones de Rulfo. Radiografía de la esperanza, formalmente impecable, juega una dualidad clásica: lo inhóspito de lo que se tiene y se vive — lo edénico de lo que desea. Intervienen los elementos de una situación he-



roica: el sueño premonitorio, es decir, el oráculo o fatalidad, y el debate por contradecirlo. Plantea el deseo de salvación y su improbabilidad: en el medio de las dos cosas la obstinación, la elección, de intentarlo siempre. Un cuento diáfano y uno de los mejores del libro.

El último cuento, **Bajo palabra**, decididamente un buenísimo trabajo donde de un modo sobrio, pausado, preciso, se encuadra un personaje, se dibuja una visión ideológica, se da testimonio de destinos sociopolíticos hartamente reconocibles. Podría ser discutible, en lo estético, un pre-final un tanto teatral. Extrañamente el relato central tiene ese aire lejano, ese modo finisecular de historia dicha en veladas de travesía. Aún bajo ese tono transmigratorio, aumentado por el recurso alegórico de hacer ocurrir el drama en El Salvador, la elocuencia de lo que se alude es inconfundible y solamente por infantilismo podría concluirse que allá, como en otros muchos rin-

cones americanos, no se cuecen parecidas habas que acá. El tema neto, casi aritmético, es el del artista enfrentado violentamente a su compromiso social-político y las consecuencias desgarrantes que eso procura. Lo que sugiere por extensión es que, en nuestros mundos terceristas o no alineados o subdesarrollados o de desarrollo desigual y combinado o indignamente manoseados por poderosas hegemonías (en retroceso gracias a Dios y a quienes las empujan) pero no por eso menos lesivas, todo hijo de vecino al que se le ocurra sensibilizarse en serio por la dignidad y la justicia de sus connacionales será denominado o aludido o acusado como integralmente sospechoso, posiblemente perverso, exacerbadamente idealista, seguramente equivocado, indeseablemente conspirador, insidiosamente subvertidor de "nuestro modo de vida", candidato al exilio sugerido o impuesto, candidato al mutismo censuroso, y enormemente pasible, además, de "no volver intacto a casa".

Rodolfo Grandi



DEMASIADO LEJOS
John Updike
Emecé, 1980

En esta especie de crónica de un matrimonio —los Maple, Richard y Joan Maple— se da un hecho poco frecuente: relatada en diecisiete cuentos, el primero de ellos escrito en 1956, año del casamiento los Maple y a los veinticuatro años de Updike, continuada cronológicamente hasta el último, 1976, **Comparecen aquí** en el que asistimos al divorcio de la pareja relatada por Updike maduro, de 44, la misma edad de Richard Maple. Es curioso comprobar que esta típica pareja norteamericana de posguerra atraviesa en esos veinte años un común camino de expectativas decrecientes, frustración y egoísmo hasta el previsible final, de la mano de un escritor que evidentemente demuestra su oficio, a través de la unidad de pensamiento y estilo, a la recurrencia y ahondamiento en una línea temática, a su indudable permanencia al orden y lugar establecido para cierto grupo de intelectuales de su país, mantenidos en diecisiete cuentos que parecen haber sido escritos de una sentada.

Para quién postula que "en la vida existen cuatro fuerzas: el amor, el hábito, el tiempo y el aburrimiento", es imposible escapar a una curva decreciente desde un amor tempranamente tenido de infidelidad (Nieva en Greenwich Village), pasando por la tolerancia, el escepticismo, la fatiga y la desilusión, todo envuelto en un gran vacío egoísta, donde se centran las contradicciones vitales en los problemas familiares, en la pareja, escondiendo con ello, en un hábil escamoteo de causa a efecto un deslizamiento de sentido: aparentemente estos seres de Updike derivan

todo sentimiento contrapuesto o crítico que pueda sugerir una sociedad capitalista avanzada, todo revulsivo ideológico, racial o político, a su conyuge. Parafraseando a Joyce (que fuera parafraseado por el Escarabajo) sino podemos cambiar de país, cambiemos de mujer, parece recetar Updike, quien a medida que avanza en su obra, se muestra un genuino representante de la línea de la Revista *The New Yorker* — a la que también perteneciera J.D. Salinger — una especie de fortaleza acolchada para quienes finalmente van a pactar con el sistema. Si en "Corre, Conejo" (1), a Harry Angstrom tratar de huir a lo largo de muchas páginas y nos quedamos dudando sobre su final capitulación o renovada huida, en *Demasiado Lejos* asistimos desesperanzados al debatirse intelectual de un R. Maple que vacila durante diecisiete cuentos antes de realizar un gesto que finalmente niega su pretendida o pretenciosa liberación.

Claro está que el envase es excelente, el celofán literario está tersamente dispuesto, los colores muy bien combinados aunque a veces un poco demasiado llamativos; es un producto que uno está tentado a comprar con gusto y a consumir con placer. Justamente ésta es la razón de su peligrosidad.

JORGE A. MIRARCHI

(1) Su novela más conocida, de 1960



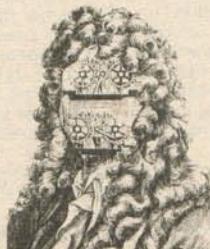
"Juanamanuela mucha mujer", de Martha Mercader, Ed. Sudamericana 450 páginas.

En febrero de 1880, Juana Manuela Gorriti desembarca en Buenos Aires acompañada de su criada Inucha. Ha regresado a su país después de un largo exilio, interrumpido sólo por esporádicas visitas. La recibe una Buenos Aires convulsionada por las luchas entre Tejedor y Avellaneda. Aquí vivirá hasta su muerte, doce años más tarde, protegida por sus parientes ricos, los de Puch. Al desembarcar, un inesperado admirador le dice que debería escribir sus memorias. Más tarde, deshaciendo baúles, encuentra una carta escrita a su marido en la juventud. Estos hechos y su memoria tenaz la deciden. A los sesenta y dos años vuelve, por la escritura, al pasado y narra su vida desde su nacimiento en la finca de Miraflores, en Salta, hasta su regreso a Buenos Aires. Hasta aquí, el argumento de la novela. Este argumento está sostenido por una estructura compleja, que Martha Mercader maneja con habilidad. Dos tiempos y dos espacios se cruzan en la narración: por un lado, el tiempo actual de la vejez (primera realidad narrativa), y un lugar, Buenos

Aires; por otro, al tiempo pasado de la juventud contado en las memorias (segunda realidad narrativa), y otro lugar, el del exilio, en Bolivia y Perú. Sin embargo, esta estructura, cuidadosamente elaborada se desequilibra hacia el final, donde las memorias se transforman en la casi única lectura del libro. El eje de la narración pasa, entonces, no ya por los años de la protagonista en Lima, que fueron los anteriores a su vuelta a Buenos Aires, sino por la política boliviana, por sus acuerdos y desacuerdos con los gobiernos de Chile y Perú y por una proliferación de datos históricos que terminan fatigando al lector. Es como si se perdiera de vista al personaje. Más allá de la participación política en esos años desaforados, más allá de un feminismo avant



la lettre que la impulsó a vivir como quiso en una sociedad que todavía no se lo permitía a una mujer, el lector quisiera saber más sobre la protagonista. El libro plantea así una paradoja: el exceso de datos verificables sobre una Juana Manuela Gorriti histórica (la documentación es notable), no alcanza para dar cuenta del personaje de ficción. Le falta a Juana Manuel Gorriti personaje de ficción, una tensión existencial que no puede suplir la reconstrucción minuciosa de sus pasos por esta parte del mundo. Y realmente no es que no alcance con la vida de semejante personaje, sino que, y aquí se plantea la otra cuestión central del libro, semejante personaje proponía un desafío al autor, un riesgo que debería correr: asumir el personaje como propio, meterse en su interioridad. Porque, ¿cuál es el espacio en el que se inscribe la ficción en una novela como esta?: La ficción aparece allí donde la reconstrucción histórica no alcanza. A caballo entre la biografía y la ficción, toda novela que tome un personaje real corre el riesgo de la hibridez, si el autor no desata los nudos del respeto excesivo. La novela aparecerá donde el



autor pueda explayarse como recreador del personaje, donde se comprometa con él. Donde plantee la posible o imposible justificación de ciertas acciones de la protagonista para las cuales la historiografía no existe. Martha Mercader plantea una exhaustiva selección de hechos biográficos, que, un tanto arbitrariamente, se interrumpe en un punto: los años en los que la protagonista vivió en Lima, que fueron muchos, casi treinta. El lector se pregunta por qué. ¿No hay documentación sobre esos años?, o por el contrario, ¿se han seleccionado aquellas etapas para las cuales el margen de reconstrucción es menos comprometido? Estas preguntas quedan sin respuesta.

La puesta en escena, si se nos permite la transposición, es manejada con indiscutible oficio por Martha Mercader. Puesta en escena quiere decir aquí personajes históricos en situación, documentación histórica, textos reales intercalados en la ficción, pero sobre todo quiere decir lenguaje. Creo que el valor notable de la novela, radica en el manejo que del habla coloquial ha hecho la escritora, interpolando, a veces, ciertos anacronismos que no desentonan con el contexto, sino que se integran reforzando la idea humorística y desparpajada del personaje que se nos quiere transmitir. Sin abusos de fonética ni de pintoresquismos léxicos, se reconstruye con fidelidad y humor dos verdaderos idiolectos, es decir, los modos propios y circunstanciales que cada hablante (en este caso los dos personajes centrales) hace de su lengua.

Concluyendo: el reproche que al terminar la lectura podemos hacerle a la autora, es que no haya llevado hasta las últimas consecuencias el contenido de uno de los acápites de la novela ("Que importa que uno viole la historia si así engendra un hijo" de A. Dumas). Esta violación hubiera resultado salvable, aún a riesgo de ser polémica.

Sylvia Iparraguirre

CUENTOS
PARA LEER
EN LA PLAYA
para
un verano
de antología



MARCA REG.

EN LAS ARTES Y LAS CIENCIAS

Una Historia de tres años con vocación de continuidad. Tercera serie de certámenes culturales.

1981/1982

Abierto a todos los creadores argentinos, nativos o por opción, y extranjeros con no menos de cinco (5) años de residencia en el país. La edad máxima de los concursantes deberá ser de cuarenta (40) años, pudiendo cumplirse los mismos hasta el 31 de Diciembre de 1982. Coca-Cola llama a concurso en las siguientes disciplinas:

Artes:

Poesía · Cuento · Crítica Literaria · Música · Teatro

Ciencias:

Física · Psicología · Medicina · Historia Cultural · Arquitectura
Pediatría, Neonatología y Perinatología

Jurado Artes

Poesía

ENRIQUE MOLINA
ELIZABETH AZCONA CRANWELL
RAUL GUSTAVO AGUIRRE

Cuento

MARTA LYNCH
MARCOS AGUINIS
LUIS GREGORICH

Crítica Literaria

JOSE ISAACSON
GRACIELA MATURO
DELFIN LEOCADIO GARASA

Música

ERNESTO EPSTEIN
JUAN CARLOS ZORZI
RODOLFO ARIZAGA

Teatro

CARLOS GANDOLFO
ROBERTO COSSA
ERNESTO SCHOO

Jurado Ciencias

Física

DANIEL BES
CECILIA MOSSIN KOTIN
FRANCISCO DE LA CRUZ

Psicología

ARNALDO RASCOVSKY
FIDEL MOCCIO
ANA QUIROGA

Medicina

CARLOS GIANANTONIO
TEODORO PUGA
J. NOCETTI FASOLINO

Historia Cultural

JOSE L. COSMELLI IBÁÑEZ
BERNARDO CANAL FENJOO
GREGORIO WEINBERG

Arquitectura

RICARDO KIGUEL
OSCAR GREGO
HECTOR ANGELUCCI

Bases y condiciones

Los pliegos de "Bases y condiciones" podrán ser requeridos personalmente o por correo a:
Sarmiento 1469, 7° Piso (1042) de lunes a viernes de 12 a 18 hs.

CIERRE DE LA RECEPCION DE OBRAS
19 de Marzo de 1982 a las 18 hs.

ENTREGA DE PREMIOS
29 de Julio de 1982

Este proyecto cuenta con el auspicio de la Subsecretaría de Cultura de la Nación mediante Resolución S.C. N° 96 del 26 de Junio de 1981.



ASOCIACION DE FABRICANTES
ARGENTINOS DE COCA-COLA

**Coca-Cola le da más vida a...
...la Cultura.**



The Coca-Cola Export Corporation
Sucursal Argentina

Coca-Cola es marca registrada de The Coca-Cola Co.



CLASICOS UNIVERSALES PLANETA



1-Una colección que ofrece las obras literarias más importantes de todos los países y épocas.

2- Caracterizada por la calidad de las traducciones y la solvencia de los textos.

3- Cada obra va precedida de una introducción, a cargo de catedráticos y escritores relevantes, compuesta por un prólogo, una cronología biográfica y una bibliografía esencial.

4- Una edición noble y cuidada a un precio de venta excepcional.

