

julio/agosto de 1986



EL ORNITORRINCO

revista contagiosa

A 2

14

lo que no me mata,
me hace fuerte / nietzsche

poesía cubana
de hoy

Fernández Retamar
Miguel Barnet



cuentos de:
Wolfgang Borchert
Vicente Battista
Juan Forn

posboom: una
poética de la me-
diocridad - Liliana Heker



Elena Marengo
sobre
Milan Kundera

Borges
Yorgos Seferis

Mijail Bajtín
por
Sylvia Iparraguirre



Abelardo Castillo
editorial

humor por Jobson / marginalia / reportaje



EL ORNITORRINCO

revista de literatura



DIRECCION

Abelardo Castillo
Liliana Heker

JEFE DE REDACCION

Sylvia Iparraguirre

SECCION POESIA

Daniel Freidemberg

REDACCION

Roberto Anglade, Abelardo
Castillo, Daniel Freidemberg,
Edgardo González,
Rodolfo Grandi, Irene Gruss,
Liliana Heker, Sylvia
Iparraguirre, Bernardo
Jobson, Ricardo Maneiro,
Elena Marengo,
Jorge MirarchiRegistro de la propiedad
intelectual Nº 1.398.897Casilla de Correo 214,
Sucursal 3
1403 - Buenos Aires

Sueursal Nº 3	Tarifa Reducida Concesión Nº 3257
	Franqueo Pagado Concesión Nº 390

editorial

Hace algún tiempo, Hebe Bonafini, o alguna de las Madres de Plaza de Mayo, recordó que habíamos sido la primera revista que, en años de la dictadura, se solidarizó con sus reclamos. Si nosotros mismos lo recordamos hoy, no es para vindicar algún inexistente mérito, sino para que ningún lector imagine que, como tantos demócratas de última hora, también nosotros llegamos con atraso a la libertad. La libertad, ya lo hemos dicho unass cuantas veces, sólo es un acto cuando se la ejerce desde la opresión. De lo contrario es permiso, gentileza del poder. Lo sabemos: ninguna de las palabras que vamos a escribir implica un riesgo, pero eso tampoco nos va a impedir escribirlas. Y lo que queremos escribir es esto: ningún argentino puede ni debe estar de acuerdo con las llamadas "instrucciones" al fiscal de las FFAA. Signifiquen lo que signifiquen, sólo puede ser utilizadas para acelerar los fallos, terminar de cualquier modo los procesos e impedir que se juzgue, descendiendo en la cadena de mandos, a todos los responsables del terrorismo de Estado que costó la vida y la libertad de treinta mil argentinos. A dos años y medio de haber dispuesto el gobierno que, en el término de seis meses, el Consejo Supremo procesara a los responsables, lo que debió hacer es remover en su momento ese Consejo, por encubridor o inepto, y no proponer a los jueces que aceleren ahora sus procedimientos, cuando el artículo 30 de la sentencia a las Juntas abría el camino a la investigación plena de lo que sucedió en nuestro país y tiene un nombre: genocidio. Las Madres de Plaza de Mayo, la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, el Centro de Estudios Legales y Sociales, los Familiares de Desaparecidos, la Liga por los Derechos del Hombre, Las Abuelas de Plaza de Mayo, el Servicio de Paz y Justicia y los Movimientos (judío y ecuménico) por los Derechos Humanos, firman una declaración conjunta, que compartimos enteramente y cuyo resumen parcial nos exime de otros argumentos: Ni aceleración de procesos, ni vuelta a la "obediencia debida", ni teoría del "exceso". Claramente expresa el art. 11 de la ley 23.049 que no existe "obediencia debida" frente a la aberración y la atrocidad. Nadie puede ampararse en esa miserable figura castrense para eludir su responsabilidad por el secuestro, la tortura, el robo de niños, la vejación y el asesinato. En cuanto a la teoría del "exceso", basta pensar que esta palabra fue articulada, cínicamente, por los personeros de la dictadura y justifica, de hecho, la bárbara doctrina que se llamó de "seguridad nacional", que el propio presidente de la República condenó por totalitaria. Por todo esto, adherimos a la declaración firmada el 28 de abril por los citados organismos defensores de los Derechos Humanos, y nos comprometemos, como escritores y como ciudadanos libres, a defender sus cuatro propuestas:

—Denunciar el verdadero sentido que persiguen estas instrucciones.

—Exigir su rectificación al Presidente de la Nación Argentina.

—Demandar la anulación de esas instrucciones por su manifiesta inconstitucionalidad.

—Hacer conocer esta declaración a organizaciones nacionales e internacionales.

ABELARDO CASTILLO

Miembro de la Mesa Directiva de la
Asamblea Permanente por los Derechos Humanos.EL ORNITORRINCO
revista de literatura

wolfgang borchert

cuento



el reloj de cocina

WOLFGANG BORCHERT, nació en Hamburgo en 1921. Fue herido en la guerra y ya no pudo recuperarse, ni física ni anímicamente. Murió a los veintiséis años en un sanatorio de Balisea, Suiza. Su obra de teatro para radio *La puerta sin calle*, en donde narra la obsesión del soldado que añora su casa y, al volver, no encuentra a nadie, fue traducida a innumerables idiomas. Desconocemos el resto de su obra narrativa, fuera de este cuento breve y magistral.

Desde lejos lo vieron venir porque llamaba la atención. Tenía cara de viejo pero, por su manera de caminar, dedujeron que no tenía más de veinte años. Se sentó junto a ellos en el banco con su cara de viejo. Y les mostró lo que traía en la mano.

—Esto fue nuestro reloj de cocina —dijo y los miró sentados allí en el sol—. Sí, todavía estaba allí. Es lo único que quedó.

Tenía en las manos un redondo reloj de cocina, blanco como un plato; con el dedo tocó los números pintados en azul.

—En realidad no tiene ningún valor —dijo disculpándose—, ya lo sé, y tampoco es muy lindo. Se parece mucho a un plato, pero los números dibujados en azul me resultan bonitos. Naturalmente, las agujas son sólo de lata y ni siquiera anda. No, por dentro está roto, eso es seguro, pero tiene el aspecto de siempre, aunque no ande nunca más.

Con la punta del dedo trazó un círculo cuidadoso siguiendo el borde del reloj con aspecto de plato. Muy despacito dijo:

—Es todo lo que quedó.

Los que estaban sentados en el banco, al sol, no lo miraban. Uno se estudiaba los zapatos y otra se inclinaba sobre el cochecito de su bebé. Alguien dijo:

—Entonces usted perdió todo.

—Oh. Sí, sí. —dijo sin tristeza—, imagínese, todo. Sólo esto me quedó —y volvió a alzar el reloj como si los otros aún no lo hubieran visto.

—Pero ya no anda —dijo la mujer.

—No, no, está roto, ya lo sé. Pero aparte está como siempre: blanco y azul —y les volvió a mostrar el reloj—. Pero lo más lindo de todo —dijo emocionado— todavía no se los conté. Lo más lindo es esto: se quedó parado a las dos y media. Justamente a las dos y media. Imagínese.

—Entonces seguro que su casa fue bombardeada a las dos y media —dijo el hombre y sacó el labio inferior con aire de importancia—. Eso ya lo oí un montón de veces. Cuando cae una bomba se paran los relojes. Es por la presión.

El muchacho miró su reloj y sacudió la cabeza con aire de suficiencia.

—No, no, señor; aquí se equivoca. No tiene nada que ver con las bombas. No tiene por qué hablar todo el tiempo de las bombas. No. A las dos y media pasó otra cosa, otra cosa que usted no sabe. Y eso es lo curioso: que se paró justo a las dos y media. No a las cuatro y cuarto o a las siete. Porque a las dos y media yo siempre llegaba a casa. De noche, digo. Siempre a las dos y media. Y eso es lo curioso.

Miraba a los otros pero todos habían desviado la vista. No les podía ver los ojos. Entonces inclinó la cabeza hacia su reloj y le habló:

—A esa hora yo siempre tenía hambre, ¿no es cierto?, así que me iba enseguida a la cocina. Y siempre eran casi las dos y media. Entonces llegaba mi madre. Aunque yo abría la puerta lo más silenciosamente que podía, ella siempre me escuchaba y cuando yo estaba buscando algo para comer en la cocina oscura, de repente se encendía la luz. Ella estaba ahí con su saco de lana y su echarpe rojo. Descalza. Siempre descalza. Nuestra cocina tenía mosaicos y ella estaba con los ojos medio cerrados; la luz le molestaba porque acababa de desper-

tarse. Era de noche. Otra vez tan tarde, me decía. Otra cosa no decía. Sólo eso: otra vez tan tarde. Entonces calentaba la cena y me miraba comer. Se calentaba un pie con el otro porque los mosaicos estaban fríos. Zapatos nunca se puso de noche y se quedaba sentada a mi lado hasta que yo terminaba de comer. La oía acomodando los platos cuando, ya en mi cuarto, yo había apagado la luz. Todas las noches era así. Y casi siempre a las dos y media. Me parecía lo más natural del mundo. Que ella a las dos y media de la noche me preparara la comida en la cocina. Me parecía lo más natural porque lo hacía siempre. Y nunca dijo más que: otra vez tan tarde. Lo decía todas las veces. Y yo pensaba que esto nunca podía terminar. Me parecía una cosa natural. Todo eso me parecía natural. Porque siempre había sido así.

Se produjo un silencio en el banco. Entonces él dijo en voz muy baja:

—¿Y ahora?

Miró a los otros pero ellos no lo miraban. Entonces dijo, muy despacito, dirigiéndose a la cara redonda y blanca del reloj:

—Ahora, ahora yo lo sé. Eso había sido el paraíso. El verdadero paraíso.

Hubo otro silencio en el banco. Por fin, una mujer preguntó:

—¿Y su familia?

El le sonrió, turbado.

—Ah, ¿usted se refiere a mis padres? Sí, ellos también desaparecieron. Todo, todo desapareció, imagínese, todo.

Miró con sonrisa turbada a uno tras otro, pero ellos no lo miraban. Entonces alzó de nuevo el reloj. Se reía. Sólo esto está aquí. Es lo único que quedó. Y lo más lindo es que justo se paró a las dos y media. Justamente a las dos y media.

Después no dijo nada más. Pero tenía cara de viejo. El hombre que estaba a su lado volvió a mirarse los zapatos. Pero no vio sus zapatos. Sólo pensó en la palabra: paraíso.

Liliana heker

posboom: una poética de

Examinar ciertos ruidos que cada tanto se originan en torno a la literatura puede resultar revelador. Y utilizo "ruido" no sólo en su acepción corriente, sino también en la científica: **todo aquello que interfiere una señal.**

Ya se adivinará que acabaré considerando al posboom como un mero sonido, articulado para imponer —en realidad, para imponer en el mercado— una literatura desideologada e ingravida.

Posboom. El sólo nombre incita a la desconfianza. Indica como referencia un término —boom— de procedencia estrictamente mercantil y aplicación incierta que expresó muy pobremente hace dos décadas el heterogéneo esplendor de la literatura latinoamericana. Los exégetas del posboom estructurarán sus opciones estéticas e ideológicas en oposición a algo que llaman "boom", pero nunca dicen con precisión quiénes y por qué constituyen ese boom: definen a un antagonista protoplasmático que puede tomar cualquier forma de acuerdo con la propia necesidad de ser algo. En este sentido, es lamentablemente ejemplar Mempo Giardinelli. Dic-tamina: "La demagogia populista de izquierda, el disfrazado romanticismo, la fantasía y la exuberancia for-export, el escepticismo idealista, el moralismo solapado y las pretensiones ideologistas de la generación anterior,¹ incluido el llamado boom, hoy empiezan a ser materiales en desuso. Este es quizá el origen de la diferencia entre la escritura del boom y la del ahora llamado posboom" (Mempo Giardinelli, "Un retorno a la espontaneidad", Clarín, 2 de enero de 1986). Giardinelli parece referirse a una corriente de características muy precisas, todas, por otra parte, repulsivas. Sólo que se cuida muy bien de arriesgar quiénes, y por cuáles obras, conforman aquel deleznable movimiento. Dice, por ejemplo: "...sus características (las del boom) fueron el preciosismo del lenguaje, la fascinación y el respeto por la palabra que inauguraron Borges, Carpentier y Rulfo", donde se entiende que Borges sería anterior al boom, estaría fuera de él. No es así. Un poco más adelante, lamentándose, añade que aquí en la Argentina: "...el posboom no existe (quiere decir que, ineptos, no lo hemos advertido). No existe escritura posborgiana". Disparate que puede significar por lo menos tres cosas: 1) Que Borges, de pronto, no sólo pertenecería al boom, sino que sería su último exponente; 2) que Sábato, Mujica Láinez, Cortázar, Castillo, Manauta, Viñas, Moyano, Beatriz Guido, Conti, Tizón, Puig, Blaisten, Costantini, Rozenmacher, por citar sólo a unos pocos argentinos, no existen o tienen una indiscutible escritura borgniana; 3) que las palabras de Giardinelli son mero ruido y furor. (De cualquier modo, no debe extrañarnos que se niegue a hacer nombres,

ya que, incluso, rehúsa nombrarse a sí mismo; dice: "Quien firma estas páginas cree que...". No voy a detenerme en la solemnidad timorata de esa expresión; sí en su chatura oficinesca: en su retórica de carta comercial. Voy a preguntarme: ¿qué puede ocurrir cuando "quien firma esas páginas" pretende formular una nueva estética?).

Menos enfáticas, pero igualmente caprichosas, son las caracterizaciones del chileno Antonio Skármeta y de la ensayista Lilián Carou, cuyos textos analizaré más adelante;² pero como ninguno de los tres condesciende a explicar a qué llama "boom", y como los tres definen la supuesta literatura del posboom en oposición a él, intentaremos nosotros aproximarnos a su caracterización.

Dos aseveraciones frecuentes tienen cierto aspecto de rigor. Una, acerca de la época en que ocurrió; Angel Rama la fija entre 1964 y 1972, y, con ligeras variaciones, esto lo admiten todos los críticos. Otra, acerca de los escritores que lo constituyeron: tres de ellos están en toda descripción del boom: Cortázar, García Márquez y Vargas Llosa. Otro, Carlos Fuentes, suele aparecer, aunque con menos énfasis. Y tres son fluctuantes: Carpentier, Rulfo y Borges.

Cotejar entre sí estas dos características nos lleva

2 Lilian Carou define categóricamente lo que llama la "generación del boom". Enumera las siguientes características: 1) Deseo de trascendencia de la obra literaria; 2) fuente: la suprarrealidad; 3) personajes excepcionales; 4) rechazo del mundo burgués; 5) mesianismo político y literario; 6) en muchos casos, vigencia de la problemática rural; 7) crítica del lenguaje y los medios de expresión oficiales". En esta enumeración, diría Borges, sólo faltan "autores que de lejos parecen moscas". Fuera de algún disparate (la "problemática rural" puede ser una apoyatura indeclinable en el ciclo básico, pero resulta una expresión un tanto desteñida al aplicarse, por ejemplo, El llano en llamas o Cien años de soledad, y el giro "en muchos casos" trasluce cierta falta de rigor en lo que aparenta ser una clasificación rigurosa), además de estos deslices, decía, las características son tan ambiguas y generales que podrían aplicarse a casi toda la literatura, por lo menos a partir del Quijote.

Skármeta también parece referirse a una corriente perfectamente definida. "Lo que hicieron (los del boom) fue irrumpir la fantasía para deleite del lector (...). La gente del boom proponía una profundización de lo irrealista y de la prosa experimental (...). La gente del boom, es claro, había vivido años muy hermosos (...). El exilio de la generación anterior fue solitario, de búsqueda de perfección profesional (...) la técnica narrativa del boom y su construcción de imágenes son excesivamente libres y tienden a desprenderse de la materia narrada. Son artistas de la palabra, pero en algunos se notan debilidades en la estructura narrativa".

¹ El subrayado es mío. Nótese el desplazamiento del concepto de boom hacia toda una generación que, como veremos luego, de ninguna manera cabe en las simplificaciones de Giardinelli ni en las posteriores clasificaciones de Skármeta o Lilian Carou.

la mediocridad

a la conclusión de que no existe, ni existió nunca, nada que pueda llamarse "generación del boom": hubo a lo sumo una generación contemporánea del fenómeno denominado **boom**, generación que, de ser caracterizada, exigiría serlo por datos cronológicos, históricos, ideológicos y estéticos que difícilmente coincidirían con los de la media docena de escritores del boom. Y en cuanto al boom propiamente dicho, se advierte fácil que como **corriente literaria** es una pura inexistencia: en principio, la obra de Cortázar, García Márquez, Carpentier, Rulfo o Borges, emerge hacia atrás y hacia adelante de las fechas que consigna Angel Rama; y luego, no los une la nacionalidad, ni la ideología, ni la cronología ni lo esencial de su escritura. Hay un hecho, sin duda: durante la década del sesenta se registra un auge de la literatura latinoamericana, pero, ¿dónde exactamente se registra y qué modalidad adopta en cada país? ¿Fue un fenómeno literario que abarcó a toda Latinoamérica? Y sobre todo, ¿se manifestó de manera idéntica o análoga en cada país latinoamericano, o en cada uno siguió su propio curso? Son interrogantes que ni los apologistas ni los denostadores del boom suelen formularse. Con subrepticia mentalidad colonial ven al boom como a un fenómeno neto y global: ese fenómeno que se advirtió en Europa y que, en rigor, fue inventado allí.³ Un solo ejemplo mostrará la parcialidad y las falacias de este tipo de concepción: la ausencia generalizada de Leopoldo Marechal en todo estudio sobre el boom, aun en los realizados por argentinos. Sin embargo, cualquier lector atento y desprejuiciado debe recordar que Marechal fue para nosotros y para Latinoamérica (se lo haya conocido o no en Europa) uno de los acontecimientos más reveladores de esa época, y que su re-descubrimiento generó una verdadera explosión no sólo desde el punto de vista formal y temático, también en el aspecto político: único gran creador que había dado el peronismo, exiliado cultural en su patria, defensor del socialismo luego de su viaje a Cuba, Marechal representó al intelectual latinoamericano con verdadera conciencia nacional. Otro ejemplo: Borges. Que no era para los argentinos ese "escritor latinoamericano súbitamente consagrado por el boom", que ahora consignan ciertos ensayos. Ya estaba desde hacía tiempo consagrado como un escritor de derecha, traducido y recono-

cido internacionalmente, por otra parte. En los años sesenta todavía era una herejía, desde la izquierda, citarlo como el mayor prosista de lengua española: recuerdo haber discrepado con Piglia, hacia 1969, acerca de esta cuestión ("La literatura como poder", *El escarabajo de Oro*, Nos. 42, 43).⁴ No importa ahora quién tenía razón; importa que de esas discusiones sobre Borges, del descubrimiento de Marechal, de la valorización de Arlt, está hecho sobre todo el auge de nuestra literatura, auge que, en rigor, empezó hacia 1955 con los premios que descubren a David Viñas o Beatriz Guido, con libros como *El sueño de los héroes*, *Rosaura a las diez*, *Las tierras blancas*, *Setenta veces siete*. Con obras dramáticas como *El centroforward murió al amanecer*, *El puente* o *La peste viene de Melos*; con la poesía de Gelman o de Silvain; con revistas como *Contorno* o *Gaceta Literaria*, y adquiere una intensidad no habitual con la publicación de *Sobre héroes y tumbas* (1961). Y, luego, con *Rayuela* (1963), que no llega como producto de ningún boom sino como continuidad de un escritor a quien ya se conocía y destacaba por sus cuentos, por *Los Premios* y por *Historias de Cronopios y de Famas*: acá y en Latinoamérica ya se admiraba a Rulfo, al Carlos Fuentes de *La muerte de Artemio Cruz*, al Carpentier de *El Acoso* y *Los pasos perdidos*, al Asturias de *El señor Presidente*, a novelas como *Hijo de hombre*, o *Los gobernantes del rocío*; y en nuestro país se empezaba a conocer una generación brillante de nuevos narradores: Tizón, Conti, Rozenmacher, Castillo, Puig, Moyano, Hernández, Blainsten, Battista, Piglia, Amalia Jamilis, Angélica Gorodischer, por hablar sólo de narrativa. Se incorporaba al habla nacional el término "latinoamericano", pero sobre todo con un sentido político y a la luz de la Revolución Cubana.

En medio de este multifacético apogeo, no resulta en absoluto sorprendente, en 1967, la difusión que alcanzó *Cien años de Soledad*, como espléndida y llamativa novela **individual**, y no como parte de un fenómeno.

Este rápido e imperfecto resumen sólo pretende indicar lo complejo y peculiar que puede ser el auge de la literatura latinoamericana proyectado sobre un país real. Para señalar otra posibilidad extrema anotaré que en Brasil no se detectó —no existió— nada parecido a un boom. Con un poco de imaginación y considerando que Latinoamérica está formada por veinticuatro países, se puede ahora suponer lo vasto y diverso que habrá sido eso que

3 En un encuentro de intelectuales efectuado en Washington, en 1979, para analizar el boom, Sara Castro sostuvo que "la consagración en la metrópolis (léase Europa) era un requisito para ser incluido en el boom: uno debía ser traducido y reconocido por los críticos metropolitanos. De hecho, para pertenecer a él, un autor debía ser traducido por lo menos a tres lenguas" (literatura y mercado). Folios Ediciones, "Resumen de la discusión", de Elizabeth Garrels). Esto indicaría que no es exactamente lo mismo el boom que la literatura latinoamericana contemporánea del boom.

4 Opinaba Ricardo Piglia en un reportaje (refiriéndose a Borges): "No tenemos todavía, elementos críticos tan bien estructurados como para probar que, por ejemplo, en una sintaxis (sic) habla una ideología, y esto remite a esa incapacidad de la izquierda de poder probar que ciertos textos encapsulan ideologías reaccionarias" (R.P., *Uno por uno*, Ideología y liberación). No parece muy urgente volver a refutar esto.

Liliana heker

posboom ■ una poét ica de la mediocri dad ■

estos livianos ensayistas llaman la "generación del boom" o "Los autores del Boom".

¿Qué fue, entonces, el boom? "El boom (contestó Abelardo Castillo en un reportaje, en marzo de 1976) no tiene nada que ver con la literatura latinoamericana sino con casi todo lo contrario. Para empezar, la palabra boom es una onomatopeya yanqui de la bomba. Un ruido, digamos, del todo extranjerizante. Y como fenómeno cultural y sociológico depende casi exclusivamente del dictamen de Europa sobre nuestros escritores. Cuando París o Roma se dieron cuenta de que acá no había sólo gauchos, mariachis o rumberas, descubrieron los libros de Borges, Rulfo o Carpentier. Y nosotros, por reflejo, también los descubrimos (...) El boom fue un fenómeno mucho más vinculado a la publicidad que a la literatura. Lo prueba la edad de los principales escritores que hemos "descubierto". Carpentier, que tiene cerca de 70 años. Borges, casi legendario candidato al Premio Nobel y traducido a todos los idiomas. Asturias, que sí recibió el Premio Nobel y en el acto se murió de viejo. Rulfo, que desde hace más de veinte años se niega a publicar nada nuevo. Sábato, que tiene 65 y había vendido más de cien mil ejemplares de Sobre Héroes y Tumbas, antes que se inventara la palabra boom. Cortázar, que anda por los sesenta y ya había escrito Rayuela y Los Premios por no hablar de sus grandes cuentos, que comenzaron a publicarse en 1951. Escritores, en suma, que ya habían hecho toda su literatura o lo mejor de ella, y a los que para conocerlos no hacía falta ningún boom, sino meramente un poco de buena educación" (Abelardo Castillo, El Cronista Comercial, 5 de marzo de 1976).

El vocablo boom, como se ve, está específicamente aplicado al mercado, o, para usar un lenguaje más coherente, al marketing. Si alguien habla del boom de las minocomputadoras o de los videograbadores, se sabe que está aludiendo a producción masiva y consumo. Y, en realidad, ése es el verdadero "fenómeno" del boom: asociar estos términos con la literatura; pretender transformarlos incluso en un valor. Suele ser común que hoy los escritores hablen de profesionalización, de ventas y de expectativas del mercado. Podría argumentarse: nada más justo que un hombre queriendo vivir de su trabajo. Cierto, pero hay que admitir que el trabajo artístico no es un trabajo productivo. En ese sentido se puede equiparar al trabajo del investigador. Empezar una novela o un poema implica una búsqueda o una aventura cuyos resultados no están garantizados ni se computan por el tiempo empleado. Kafka tardó dos días en escribir *La metamorfosis* y Marechal 19 años en terminar *Adán Buenosayres*. ¿Qué conclusión estética o económica se puede extraer de esto? Ninguna.

Esta falta de relación entre el tiempo empleado y el resultado, y entre el resultado y la venta inmediata no parece tener solución, ni siquiera en sociedades mejor organizadas que la nuestra. Hay, sí, soluciones alternativas, propuestas desde afuera del campo artístico. Una, que el escritor se transforme en un verdadero productor, condenado a, por lo menos, una novela por año, y con la mira puesta en las expectativas del mercado. ¿Pide sexo? Darle sexo. ¿Pide policiales? Darle policiales. ¿Pide desaparecidos? Darle desaparecidos. La otra solución, aso-

ciada con ésta, consiste en que el libro sea presentado como una mercancía atractiva, hecho que sí se detecta a partir del boom. Es interesante meditar sobre el sentido de esto. La temática, la forma, y sobre todo la ideología, son transformados, simplemente, en factores más o menos vendedores. Se neutraliza entonces, y se controla, el valor subversivo de la belleza, de la palabra y del arte.

Hecha esta larga y necesaria aclaración, podemos retomar el tema central: la autodenominada literatura del posboom. Se podría suponer que algo llamado posboom reivindicará los valores intrínsecos de la literatura: se opondrá a esas imposiciones, estrictamente mercantiles, originadas por el boom. O dicho de otro modo: que aparecerá como un movimiento de ruptura con aquel aparato extra y anti-literario. Todo lo contrario. Como se verá en Skármeta, hay incluso la aceptación descarada de ciertos mecanismos del mercado. Si se lo examina atentamente, ya el nombre —posboom—, más que una ruptura está señalando una herencia o una continuidad. Imaginemos, por ejemplo, un movimiento que se autodenominara posnazi. ¿Qué nos sugeriría? No una actitud antinazi sino más bien la aceptación de la herencia del nazismo, con variantes. Del mismo modo, no es casual la adopción del sonido "boom", con las resonancias publicitarias que acarrea. No es casual que el posboom, igual que el boom, se vea a sí mismo como desde fuera de Latinoamérica, también a partir de unos pocos datos o autores. Escribe Giardinelli: "Hay ahora, en Estados Unidos, una veintena de universidades y decenas de profesores que se ocupan de caracterizar la narrativa más reciente (el posboom)... corriente crítica que, en la Argentina, es prácticamente desconocida. Basta leer las notas que se publican, escuchar los consabidos paneles sobre nuestra narrativa, los reiterados reportajes a los consagrados de siempre (de hace 20 ó 30 años) sobrevolar la pobreza de las reseñas bibliográficas, para advertir que aquí el posboom no existe. No existe escritura posborgiana" (op. cit.). Dejando de lado el disparate sobre la no existencia de una escritura posborgiana, y dejando de lado que, además de "los consagrados de siempre" debe haber unos cuarenta o cincuenta escritores que, con o sin mérito, saludablemente existen por sus obras, por sus opiniones, y aun por "los reiterados reportajes", quiero señalar la visión sutilmente colonialista que subyace en el lamento de Giardinelli. 1) Los estudios norteamericanos especializados en algún aspecto de la literatura hispanoamericana, no son una novedad de los últimos años. Pueden sin duda dar resultados interesantes (de acuerdo a la inteligencia y profundidad de quien lo haga), pero no garantizan, a priori, por el solo hecho de ser realizados en Estados Unidos, un criterio de verdad más adecuado que el que puede tener un profesor argentino para evaluar la literatura de su propio país. 2) Como tampoco en este caso Giardinelli nombra a estos escritores celebrados en Estados Unidos y desdichadamente ignorados en su propio país, no se puede tener la medida exacta de la injusticia cometida.

Si no es contra las exigencias del mercado, ni tampoco contra cinco escritores concretos (sería absurdo ya que en ese caso resultaría más sencillo nombrarlos), ¿contra qué se define el posboom? Para

posboom ■ una poét ica de la mediocri dad ■

contestar esto conviene tener en cuenta qué características le asignan a su difuso antagonista.

1) La defensa de una ideología; concretamente, de una ideología de izquierda.

2) La trascendencia de la obra literaria.

Es contra estos dos rasgos que el posboom construye sus propias opciones.

En cuanto al primer punto, es elocuente el lenguaje que emplean tanto Lilian Carou, como Antonio Skármeta y Mempo Giardinelli. Lilian Carou (*Mascaró* N° 4) atribuye sin excepción a la generación del boom "mesianismo político". Esto transformaría en mesiánica toda elección política de una vastísima generación; en suma, invalidaría esas opciones. Carou, demasiado frivolamente, no tiene en cuenta que es la realidad de Latinoamérica, con la Revolución Cubana, con la invasión a Santo Domingo, con la tensión permanente en El Salvador, con el socialismo de Allende aplastado por los tanques de Pinochet, con la muerte del Ché, con el Cordobazo, con el sandinismo de Nicaragua; es la existencia de pueblos desposeídos y de un imperialismo cada vez más invasor, lo que radicaliza las opciones, lo que no permite la neutralidad o la tibieza.

En cuanto a Skármeta, pretende reducir las opciones ideológicas a un "afán totalizador" ya hundido en el fracaso. Observa "un cierto escepticismo frente a los afanes totalizadores de la cultura con mayúscula, producto de los golpes de las propias vidas que hicieron que muchas utopías, sectarismos y dogmatismos debieran relativizarse porque la historia los ha pulverizado" (citado por Lilian Carou, *Mascaró*). Imponer la alternativa: dogmatismo o escepticismo, implica presentar una situación sin salida. Pero ocurre que no toda concepción ideológica es dogmática y no toda revisión del pasado lleva fatalmente al escepticismo. Ocurre también que, si se analiza el lenguaje de este texto, se advierte la mala fe, por lo menos la de Skármeta: "afanes totalizadores", "cultura con mayúscula", "utopías, sectarismos y dogmatismos", "pulverización", son expresiones tendenciosas que invalidan a priori lo que nombran. Como además el texto no se apoya en ejemplos concretos, la invalidación resulta absoluta.

Más elocuente aun resulta el lenguaje de Giardinelli: "la demagogia populista de izquierda (...) el moralismo solapado y las pretensiones ideológicas de la generación anterior (...) la restauración oportunista de los conflictos sociales tantas veces utilizados por la gente del boom para asumir compromisos políticos llenos de guiños (...) "el exilio —interior o exterior— no es para el posboom una vocación cultural sino producto del desgarrar de nuestras naciones, lo que arroja una escritura sin pretensión de hacer decálogos revolucionarios (...) quizá por eso somos mucho más humildes y desvalidos (...) el posboom no cae en el cubanismo acrítico, la revolución tachín-tachín y el regodeo en el realismo socialista" (Mempo Giardinelli, loc. cit.). Este texto lleno de autocompasión y autoestima, solo refuta a quien lo escribió. Alguien que en los intelectuales de izquierda puede ver solo "demagogia populista", en una ideología solo "pretensiones ideológicas", en la denuncia de conflictos sociales solo "oportunismo", en el exilio una "vocación cultural", y en el apoyo a las revoluciones latinoamericanas "cubanismo" (palabra desagradable si las hay) o una

murga grotesca, no merece siquiera que se lo discuta. Ese individuo no sólo parece estar incapacitado para las ideas: también para la dignidad.

Lo que se advierte, en suma, es que el compromiso con los conflictos sociales y con las luchas de liberación nacional serían "modas del pasado", exageraciones o especulaciones de la "generación del boom". El compromiso político, la sustentación de una ideología, implicarían ineludiblemente una actitud mesiánica, oportunista o dogmática. Los "humildes y desvalidos" escritores del posboom, entonces, pueden eludir con la conciencia tranquila el compromiso y la ideología. Tienen una coartada perfecta. El acto de pensar se ha vuelto un anacronismo.

Otro aspecto superado de esa "generación del boom" sería el "deseo de trascendencia de la obra literaria", según consigna textualmente Lilian Carou, y que contrapone a la "aceptación de la fugacidad" de la literatura por parte del posboom o novísima generación⁵. Ahora bien, creer que el deseo o necesidad de trascendencia puede generarse prolijamente por décadas es tan absurdo como suponer que el presentimiento de la muerte se da con más intensidad en el barrio de Balvanera que en Villa Adolina. El deseo o la necesidad de trascendencia es inherente al ser humano y de ninguna manera excluye la conciencia de la fugacidad. Una y otra aparecen juntas y se cargan mutuamente de sentido. Sin conciencia de la fugacidad, la necesidad de trascendencia sería inconcebible.

De cualquier manera, no parece que Lilian Carou tuviera muy claro el significado de "trascendencia" ni (como se verá luego) de "fugacidad". En su artículo de *Mascaró*, escribe: "Los autores del boom intentaron (sic) crear obras trascendentes. Rechazaban la realidad por parecerles chata, vulgar, burguesa, por no brindarles mayores elementos para su creación." Era difícil, realmente, acumular tanto despropósito en tan poco espacio. Dejando de lado la

5 Lilian Carou llama a esta "generación" posterior al boom, los "novísimos". Los novísimos son escritores que fluctúan entre los cuarenta y cinco y los cincuenta y cinco años, varios de los cuales hace más de veinte años que son conocidos y es probable que ni siquiera aceptarían, por parecerles ridículo, ser incluidos dentro, no ya de la novísima, también de la nueva narrativa. Cabe suponer que el término elegido por Lilian Carou ha sido tomado de "Más allá del boom: literatura y mercado", donde se reúnen diez ponencias del encuentro organizado en Washington por el Latin American Program del Woodrow Wilson International Center for Scholars, a fin de hacer un balance de la literatura latinoamericana hacia los años 50, a la que allí se define como **nueva literatura latinoamericana**. Desde una perspectiva nacional y sin previo aviso, resulta absurdo considerar a Borges, Carpentier o García Márquez, por ejemplo, "nuevos" escritores; de ahí que el término "novísimos", trasplantado por una ensayista joven argentina, resulta inexplicable. Sin contar que, si el año que viene se descubre que hay una nueva generación de narradores menores de cuarenta años, a menos que se espere que los Estados Unidos les dé una denominación, es probable que tengamos serias dificultades en nombrarlos.

posboom ■ una poét ica de la mediocri dad ■

consabida imprecisión respecto de "los autores del boom": 1) ¿Cómo sabe Lilian Carou lo que intentaron crear? ¿Se basa en alguna declaración de principios o en los resultados fallidos? Es lícito suponer que, si pone "intentaron crear" en lugar de "crearon", es porque, pese a sus intenciones, su obra les salió intrascendente. Todo es posible pero sería interesante conocer los fundamentos de esta aseveración. 2) ¿Ha comprobado científicamente si, en efecto, a los autores del boom, la realidad les parecía (sic) chata, vulgar y burguesa? Yo me animaría a decir que nadie, ni aun un espantoso autor del boom, podría hacer una afirmación tan asombrosa como "la realidad es burguesa". La burguesía, en efecto, pertenece a la realidad, lo mismo que los linyeras, la rabia, los matones, los quasar, las pesadillas, el triángulo isósceles, el miedo a la muerte, las alucinaciones, los crímenes y el puré. Lo grandioso y lo trivial, lo humorístico, lo absurdo y aun lo fantástico, son modos de la realidad. La chatura, en todo caso, es una cualidad de quien la observa. De Cervantes a Carpentier, de Sterne a Cortázar, de Rabelais a García Márquez, de Muapassant a Rulfo, de Chejov a Roa Bastos, la literatura es una captación de una realidad llena de relieves y recovecos, de azares, coincidencias y atroces humoradas, una visión capaz de percibir cierta luminosidad, cierto oculto sentido aun en los actos más imperceptibles. Ahí, en esa captación reveladora, y no —como da a entender Lilian Carou— en el rechazo de la realidad debe rastrearse la trascendencia de una obra de arte.

En oposición a esa literatura "con intenciones trascendentes", Lilian Carou define la literatura del posboom como "obras coyunturales, clavadas en su época, muchas veces a riesgo de perder vigencia con el tiempo, de que vayan haciéndose indescifrables sus códigos", obras que apelarían a "elementos de la subcultura —spots publicitarios, telenovelas, canciones de moda— que luego pueden ser fácilmente olvidables (sic)".

Parece arbitrario definir a toda una generación por su apelación a elementos de la subcultura, sobre todo porque esta apelación es un recurso largamente usado en literatura: lo registra Lawrence Sterne en el siglo XVII, lo utilizaron Joyce y John Dos Passos; el primer capítulo de Adán Buenosayres está atravesado por la canción *El pañuelito blanco* y un capítulo desopilante de *Sobre héroes y tumbas* se basa en slogans publicitarios que ya no tienen vigencia. Es el contexto el que da sentido o no a determinado elemento de la subcultura.

Pienso que hay una excesiva tendencia a codificar, a definir características, a inventar un grupo de pertenencia. Parecería que, mediante la rigurosa enumeración, se fingiera dar consistencia y rigor a lo inconsistente y lo incierto. En este sentido, es nítida la actitud de Antonio Skármeta, quien define al posboom con cuatro características aparentemente precisas: 1) **Asunción de los medios de comunicación masiva**; 2) **asunción del arte pop**; 3) **el haber crecido en circunstancias muy rápidamente cambiables de tensiones políticas, y haberlo vivido aquí en el continente, y cuando tuvimos que exiliarnos haberlo hecho forzados**; 4) **la recuperación de los géneros**.

Respecto al último punto, sólo cabría preguntar: ¿En qué recodo del boom se habían perdido los géneros? ¿Cuándo, en Latinoamérica, se dejó de escri-

bir novelas, cuentos, o poesía? Es, sin duda, una hazaña discutible ésta que Skármeta pretende reivindicar para el posboom. En cuanto a los tres primeros puntos, si no fuera por algunos matices ideológicos, podrían tener el mismo valor que la afirmación: nacimos cuando nacimos. Hecho sin duda condicionante pero que no basta para justificar un movimiento. ¿Qué hace cada escritor con la época y en la época en que le toca vivir?: la respuesta a este interrogante sin duda ya definiría varias corrientes. Toda literatura incorpora a su modo los elementos de la realidad inmediata, y los carga de una determinada significación. La inclusión del coliche en nuestro sainete, por ejemplo, no tiene el mismo valor que la incorporación del idioma inglés en la poesía de Nicolás Guillén. Funcionan estética e ideológicamente de manera distinta. Las palabras no son inofensivas ni aparecen en un texto como químicamente puras. No es necesario haber visto un spot publicitario, para entender su significación en el contexto de una obra literaria, ni es necesario haber oído una canción para saber si el que la escucha en una novela es un melancólico, un explotado, o un imbécil.

Hablé de matices ideológicos. En efecto, asumir los medios de comunicación masiva podría resultar una actitud tan obvia —e inocua— como asumir los satélites artificiales o el caldo en cubitos. Están en nuestra realidad, ¿cómo y por qué eludirlos? El propio Skármeta lo señala en *Apocalipsis y apogeo de la palabra*. Dice: "La presencia del universo de los medios es tan constitutiva de nuestra personalidad como el paisaje y la cultura en que nacimos." (El molino de pimienta, Nº 7, pág. 9). El descubrimiento es trivial. Pero no es inocente. Los medios de comunicación masiva no se instalan en la realidad del mismo modo que el paisaje o la cultura de un pueblo; ni siquiera, como un mero aparato tecnológico. Son manejados por el poder dominante y pretenden imponer la ideología de ese poder. Naturalmente, un intelectual puede —y de hecho muchos lo hacen— penetrar a contrapelo en esos medios, introducir su propio mensaje transgresor, pero eso implica todo lo contrario de lo que sugiere la frase **asumir los medios de comunicación masiva**, como se asume el paisaje o la cultura.

En cuanto al tercer punto: "Haber crecido en circunstancias muy rápidamente cambiables, de tensiones políticas y haberlo vivido en el continente, y cuando tuvimos que exiliarnos haberlo hecho forzados": 1) Cuando se está hablando de tensiones políticas, parece una frivolidad poner el acento en la rapidez de los cambios y no en el tipo o la razón de las tensiones; 2) Latinoamérica, palabra familiar, tiene una clara connotación ideológica; alude al Tercer Mundo y define claramente a Lo Otro: Norteamérica, o Estados Unidos, o el imperialismo. Hablar, en cambio, de "el continente" término totalmente extraño al habla latinoamericana, implica una actitud meramente descriptiva, señala un territorio que va desde Alaska hasta la Patagonia, al que se ha despojado de toda connotación política; 3) los exilios suelen, no sólo ahora, ser forzados —pensemos en Nicolás Guillén, o en Roa Bastos—. Pero no todo hombre que se ha ido de su patria —antes o ahora— es necesariamente un exiliado. Skármeta manifiesta una reiterada tendencia a ge-

posboom ■ una poét ica de la mediocri dad ■

neralizar, basándose —al parecer— en su propia experiencia, sin cotejar si esa experiencia es extensiva al universo. En "Más allá del posboom: literatura y mercado", afirma: "La producción literaria de tres países latinoamericanos —al menos— se hace desde hace algunos años en la emigración. Tal es el caso de Argentina, Chile y Uruguay" (op. cit., 1979). Sin apelación. Su aserto no da lugar a que un solo escritor chileno, o un solo uruguayo o argentino durante la dictadura militar, haya podido contra viento y marea escribir en su país.

Esta tendencia a generalizar se advierte sobre todo en su conferencia publicada en el libro citado, donde, en apariencia, se propone dar una semblanza de toda una generación en Latinoamérica. En efecto, comienza: "Mi generación entronca con...", y un poco más adelante dice: "Los nacidos en 1940 somos los primeros en América Latina..." A partir de ahí, sin que nada indique que se ha cambiado el sujeto, describe lo que se supone el contexto común a toda esa generación. Se refiere "la elocuencia de los medios de comunicación de masas", "la perfección técnica del color", "el espectacular avance en los medios de transporte", la eficacia de las comunicaciones, "los certeros teléfonos, lo entusiasta de los high-fidelity y stereos, el irresistible mareo de las imágenes televisivas, "la apertura del mercado de consumo que hace (que) la posesión de un vehículo motorizado deje de ser un privilegio de ricos", la píldora anticonceptiva que "nuestra generación es la primera en consumir", "la yerbita (que) popularizó la imaginería surrealista reservada hasta entonces a epónimos vates" (op. cit.). Skármeta está encantado con este mundo en technicolor donde todo funciona tan bien y es tan accesible a cada uno; su prosa ni siquiera permite que otro escritor o aun otro hombre cualquiera de su generación vea el mundo distinto o, por lo menos, más contradictorio y más amplio de como lo capta su alegre mirada de pajarito. Con el mismo estupor y la misma frivolidad declara: "Creo que caracteriza a nuestra generación la convivencia plena con la realidad absteniéndose de desintegrarla para reformularla en una significación supra real. En este sentido nuestra (sic) actitud primordial es intrascendente. No se nos ocurriría nunca (sic) la absolutización de un sistema alegórico (...) ni la iluminación de la historia en la hiperbole mítica de García Márquez, ni la refundación literaria de América Latina como en el realismo mágico de Carpentier" (op. cit.).

Este último párrafo es particularmente revelador de cómo se erige la "estética" y aun la ética del posboom. "No se nos ocurriría nunca", decreta. Y sólo cabe preguntarle: ¿a quiénes? Su prosa sugiere que está hablando en nombre de todos los escritores nacidos hacia 1940. Pero, ¿está tan seguro Skármeta de que en Latinoamérica, desde hace cuarenta y seis años, sólo nacen individuos satisfechos que se limitan a "convivir plenamente" con lo que Skármeta percibe de la realidad? Hablemos un poco en serio:

"Si esa novelística es la definida por Skármeta (escribe Juan Carlos Martini, refiriéndose a la generación de los nacidos hacia 1940), ¿cuál es el espacio para una literatura también en marcha —aun cuando no se ha detenido a pensar en su clasificación ni en su nombre— que modela nuevas formas novelísticas, construye una estética en torno al hé-

roe aniquilado de este fin de siglo, pone en escena las imágenes y los residuos de otro paraíso perdido, de otros mitos, e incluye en sus materiales narrativos la inexorable disolución de las formas sociales conocidas en las mareas del viento tecnológico, del probable invierno nuclear, y del férreo imperio de los subproductos culturales ideados por el marketing para su consumo irreflexivo y voraz?" (Juan Carlos Martini, Clarín, Cultura y Nación, 2 de enero de 1986).

Lo que los cultores del posboom no parecen entender es que lo mítico, lo mágico, lo alegórico, constituyen la realidad. Tanto, al menos, como los medios de comunicación masiva. Lo que tampoco parecen entender es que todo artista —nacido antes o después de 1940—, así elija el acontecimiento más cotidiano y trivial, por el solo hecho de privilegiar esa y no otra parcela de lo existente para construir un objeto distinto, algo hecho de palabras, o de líneas, o de volúmenes, está desintegrando y reformulando la realidad. La visión del que lee —en el caso de la literatura— resulta así sutilmente modificada por lo leído: avatares no considerados o apenas percibidos han empezado a ser posibilidades de lo real. Esa cualidad de remitirnos nuevamente al mundo es lo que determina la trascendencia de una obra literaria.

Se puede, claro, no buscar esa remisión. Se puede armar un texto para ser consumido y desechado: un texto absolutamente intrascendente. De hecho, esos libros ya están inventados; constituyen una industria, se hacen en serie de acuerdo a ciertas expectativas del mercado, y no desintegran ni reformulan la realidad: ni siquiera la tienen en cuenta. Para explicarlo mejor. Cuando uno lee que Gregorio Samsa, al despertar una mañana tras un sueño intranquilo, se encontró en su cama convertido en un monstruoso insecto, siente que esa historia es una reformulación de la realidad. El accidente vulgar —un automovilista común que atropella a un chico común— narrado en Matar a un niño, de Stig Dagerman, reformula la realidad; las palabras se organizan de tal manera en ese cuento que los pensamientos triviales del hombre, los movimientos corrientes del chico, la alegría de la mañana y hasta el aire están ahí para ser vistos por primera vez. La fatalidad que encierra El zahir, de Borges, la pasión por la belleza y por la vida, en La flor amarilla, de Cortázar, se alimentan de la realidad y a ella nos remiten. En cambio la serie de sucesos que señoras y señores muy acontecidos se cuentan en Aeropuerto Internacional, no nos remite en absoluto a la realidad. Nos permite descansar dentro de una burbuja durante las tres o cuatro horas que dura la lectura. El texto es totalmente intrascendente. Algo fabricado solo para que se lo consuma.

Y no estoy cuestionando acá esa literatura muchas veces bien fabricada; no más que a cualquier otro objeto hecho para ser consumido. Si cuestiono la propuesta de escritores que, deliberadamente, no se proponen comunicar ni transformar nada, que no consideran que su visión del mundo valga la pena de ser transmitida ni sus obras valgan la pena de durar. Que, en suma, solo quieren entrar en el mercado editorial, pero sin perder su sitial en la literatura y que no encuentran nada mejor que construir una estética a la medida de sus limitaciones.

yorgos seferis poeta en el

MICENAS

YORGOS SEFERIS, nació en Esmirna (Grecia), en 1900; murió en 1971, en Atenas. En 1914, su familia, perseguida por el horror de las guerras balcánicas contra los turcos, debió emprender el camino que siguieron innumerables griegos: el destierro. La entera obra poética de Seferis, cabe en un volumen de cien páginas; en 1934, publica su primer libro, *Strofi*; en 1966, tres años después de recibir el Premio Nobel, su testamento poético: Tres poemas secretos, a partir del cual ya no volverá a escribir versos. Prosisista notable, entre los mayores de la ciencia literaria neogriega, son sin embargo esas cien páginas de versos el atributo y la eternidad de Seferis: media docena de pequeños libros que lo sitúan entre los más grandes líricos de la Europa contemporánea. En sus versos, de imponente aliento clásico, no se pronuncia el nombre de su país, es no obstante la tierra desaparecida, el suelo desintegrado, la patria que dejó de ser, lo que acude a nosotros en cada una de sus palabras.

PALABRA DE AMOR

Rosa del destino, buscabas hallar cómo
herirnos
pero te inclinabas como el secreto que va
a liberarse
y era hermoso el mandato que aceptaste dar
y era tu sonrisa como una espada pronta.

El ascenso de tu círculo vivificaba la
creación
de tu espina salía el pensamiento del
camino
nuestro ímpetu amanecía desnudo para
adquirirte
el mundo era fácil: un simple palpitar.

10

Dame tus manos, dame tus manos, dame
tus manos.

Vi en medio de la noche
la picuda cumbre de la montaña
vi la llanura allá inundada
con la luz de una luna secreta
vi, volviendo la cabeza
las negras piedras apiladas
y mi vida tensa como una cuerda
principio y fin
el último instante:
mis manos.

Se hunde el que levanta las grandes piedras;
estas piedras las levanté cuando pude
estas piedras las amé cuando pude
estas piedras, mi destino.
Llagado por mi propia tierra
atormentado por mi propia camisa
condenado por mis propios dioses,
estas piedras.

Sé que no saben, pero yo
que seguí tantas veces
el camino del asesino al muerto
del muerto a la expiación
y de la expiación al otro asesinato,
tentando
la púrpura inagotable
en el crepúsculo aquel del retorno
cuando las Erynias comenzaron a silbar
en la yerba rala
vi las sierpes enlazadas con las víboras
enroscadas sobre la mala raza
nuestro destino.

Voces desde la piedra desde el sueño
más profundas aquí donde el mundo se
oscurece,
memoria del esfuerzo enraizada en el ritmo
que golpeó la tierra con pies
olvidados.

Cuernos sumidos en los cimientos
del otro tiempo, desnudos. Ojos
clavados, clavados, en un punto
que por más que quieras no lo distingues:
el alma
que lucha para llegar a ser tu alma.

Ni aún el silencio es ya tuyo
aquí donde se detuvieron las muelas del
molino.

exilio



MYTHISTORIMA (LEYENDA) (1935)

VI

M. R. *

El jardín con sus surtidores en la lluvia
lo verás sólo desde la ventana baja
tras el cristal empañado. Tu pieza
estará iluminada solamente por la llama
del hogar
y alguna vez, a la luz de los relámpagos
lejanos han de aparecer
las arrugas de tu frente, viejo Amigo.

El jardín con los surtidores que eran en
tu mano
ritmo de la otra vida, fuera de los mármoles
quebrados y las columnas trágicas
y una danza entre los laureles-amargos
cerca de las canteras nuevas,
un vidrio opaco lo habrá cercenado de tus
horas.

No respirarás. La tierra y la savia de los
árboles
se precipitarán por tu memoria para
golpear
Sobre este cristal al que golpea la lluvia
desde el mundo exterior.

* Maurice Ravel (nota del poeta)

XVIII

Siento tristeza porque dejé pasar un ancho
río entre mis dedos
sin beber ni una gota.
Ahora me hundo en la piedra.
Un pino pequeño en la tierra roja,
no tengo otra compañía.
Cuanto amaba desapareció con las casas
que eran nuevas el verano pasado
y que fueron arrasadas por el vendaval
del otoño.

EPITAFIO

Las brasas en la bruma
eran rosas arraigadas en tu corazón
y la ceniza cubría tu rostro
cada mañana.

Deshojando sombras de cipreses
te fuiste el otro verano.

En las cavernas marinas
hay una sed hay un amor
hay un éxtasis,
muy duros como las caracolas
puedes sostenerlos en la palma de tu mano.

En las cavernas marinas
he estado días enteros mirándote a los ojos
y no te conocía ni me conocías.

SANTORINI

Inclínate si puedes a la mar oscura
olvidando
el sonido de una flauta sobre unos pies
desnudos
que pisaron tu sueño en la otra vida ya
sumergida.

Escribe si puedes en tu última caracola
el día el nombre el país
y arrójala al mar para que se hunda.

Nos hemos encontrado desnudos sobre la
piedra pómez
mirando las islas surgentes
mirando las islas rojas que se hunden
en su sueño, en nuestro sueño.
Aquí nos hemos encontrado desnudos
sosteniendo
la balanza que se inclinaba hacia el lado
de la injusticia.

Talón del poderío voluntad sin sombra
calculado amor
planes que maduran al sol del mediodía,
senda del destino con el golpe de la mano
joven
en el hombro;
en el país que se disgregó que no tiene
consistencia
en el país que fue alguna vez nuestro
se hunden las islas moho y ceniza.

vicente battista



la zanja cuento

VICENTE BATTISTA, nació en 1940. Colaborador esencial de El Escarabajo de Oro, fundador de la revista Nuevos Aires, su notable primer libro, Los muertos (Mención Especial del VII Concurso "Casa de las Américas") publicado en 1967, lo ubicó como uno de los cuentistas más vigorosos de la generación del sesenta. En España escribió una novela con la que soñó desde su adolescencia: El libro de todos los engaños. Su último libro, Siroco, es uno de los exponentes más singulares de la novela "policial" en la Argentina. En el cuento que ahora publicamos, perteneciente a Los muertos, están todos los elementos fundamentales de la narrativa de Battista: la humillación, la traición, y los rituales de un barrio elevados a una categoría que va mucho más lejos que el mero costumbrismo.

Siempre fuiste un infeliz. Por eso ahora te quedás sentado en medio del patio, sobre el banquito bajo, con el sol pegándote en la espalda, mirando tu propia sombra que, aburrida, se pierde entre las baldosas. Germán está en medio del patio y trata de no escuchar los ruidos que hace Norma al preparar las valijas. Sabe que cuando termine de acomodar la ropa, Norma va a abrir la puerta y entonces la verá por última vez; después, nuevamente solo: con los malvones que hoy no fueron regados, los platos sucios amontonados en la pileta y esa terrible angustia, esa antigua impotencia que hace que ahora se quede así: encogido sobre el banquito, mientras Norma guarda prolijamente su ropa. Unos minutos antes le había dicho que no lo aguantaba más, y también "aprendiz de cornudo", pero lo de cornudo quizá lo imaginó él, porque se mezcló con el portazo que dio Norma al encerrarse en la pieza. Hubo un silencio y de nuevo los gritos, idénticos a los de aquella otra tarde, cuando papá dejó el diario a un costado y, lentamente, se fue poniendo de pie: Germán llegaba de la calle, todo sucio, con el trajecito blanco lleno de barro.

—No lo dejés ir solo a la calle.

—Dejalo. Que se haga hombre.

Germán salió corriendo por el pa-

sillo, contento porque papá estaba de su lado. Hombre, había dicho. Recordó la conversación de unos días antes. Aquella vez, papá supo explicarle qué era ser hombre. Ahora, antes de que Germán saliese corriendo, le había ordenado no moverse de la puerta de calle.

La vereda de baldosas (parecen raviolos, dijo su prima las otras tardes), al final de la vereda el agua estancada. Usted no se imagina lo perjudicial que es para los chicos, y en verano, sobre todo en verano. Aquí la firma, explicó don Pancho, el secretario de la comisión de protesta, y él estuvo presente cuando su padre, después de una rápida ojeada, escribió Eduardo Avezza y debajo de la última "a" hizo un raro firulete. A pesar de la firma el agua seguía ahí, estancada por semanas, con los mosquitos y ese olor penetrante, y con manchones verdes flotando como camalotes. Pronto vendrían los barrenderos y entonces iba a ser la gran fiesta: todos los pibes a un costado del charco, revolviendo el barro hasta encontrar bolitas o monedas. El no tenía permiso. No te juntés con esos atorrantes, había sido la orden de mamá. Ahora los atorrantes estaban en la esquina, pero cuando Germán se asomó a la puerta fueron caminando hacia él. Eran cuatro en total, y uno, señalándolo, dijo:

—Este es el mariconcito que juega con la prima.

El sol en la espalda y algo adentro que arde. Papá lo ha llamado, le ordenó que se siente, y dijo: Mi hijo tiene que ser muy machito; eso y otro montón de cosas más, dijo. Germán, en silencio, espera; frente a su padre, de trajecito blanco en el umbral o sentado en medio del patio. Espera el próximo consejo, o que Norma termine de preparar las valijas. Abajo, el vestido azul, después el crema, y ahora el negro; es el que te queda mejor y, al volver del cine, Germán, al pie de la cama, le ayudaba a quitarse el vestido; entonces los sábados eran diferentes. El vestido o la forma de sacárselo. La sentía como más cerca, el sol ya no estaba y el vestido esperaba hasta el próximo sábado o hasta que, una tarde cualquiera, Norma lo doblase prolijamente para meterlo adentro de la valija, con el crema y el azul. En este espacio del

costado los zapatos, aquí el cinturón y una blusa, aquí cara y acá ceca, tatetí suerte para mí, con el dedo señalando sobre el libro cerrado y antes de que la prima lo abra, la carcajada de Juan Carlos y el grito que se desparrama por todo el barrio:

—Juega a las figuritas como las pibas.

Infeliz. Eso. Todavía sigue sentado en mitad del patio, sentado porque no puede esperarla de pie. Norma aún no se fue, pero ya se siente solo; siente la soledad, sabe que está ahí: en los malvones o sobre las baldosas blancas y negras. Está dentro y fuera de él. Puede ser la espalda caliente por el sol, o ese jazmín del aire que cuelga de la pared y que nunca florecerá. Adentro los pasos continúan. Germán para detenerlos sólo debe acercarse a la puerta, abrirla de un empujón y gritar: "vos no te vas un carajo", darle una patada a la valija y sacar todo de un golpe. Pero no hace nada. Sigue sentado con los brazos apoyados en las piernas y las manos colgando, impotentes. Quiere creer que Norma abrirá la puerta. Perdoname, fue un momento de nervios, le va a decir, y claro que la perdonará, un momento de nervios lo tiene cualquiera. Se van a abrazar y otra vez será como antes, los sábados, el cine, y seguir haciendo planes: que si a Giménez lo jubilaron me pasan de encargado y en dos meses el televisor; todo igual que antes. Pero la puerta sigue cerrada, y siguen los pasos de Norma.

Abrió la puerta; consiguió abrirla, pero ya era tarde. Dos tenazas fuertes le apretaban los brazos. Se sintió empujado hacia atrás y de nuevo estuvo sobre las baldosas-raviolos. Dos, de los cuatro, lo tenían agarrado de las muñecas. Los otros lo empujaban, insultándolo. Con los brazos estirados, como un grotesco espantapájaros, Germán siente que lo hacen girar. Ahora cantan:

Yo no soy buena moza
ni lo quiero ser...
ni lo quiero ser...

Las casas dan vueltas, los cables del teléfono caen sobre la zanja que gira como un trompo; ya desaparecieron los cuerpos, quedan muchas caras, cada vez más caras y gritos: Maricón, querés jugar a las visitas. Ya no siente la vereda bajo

sus pies, ya no hay casas ni caras; sólo quedan los gritos, hasta que de pronto uno se escucha distinto, como una orden irrefragable. No gira más. Ahora se siente arrastrado hacia el borde de la vereda. Los soldados empujando porque el general ha gritado: *a la zanja*.

Fue un golpe viscoso. Primero el ardor en las manos y las rodillas raspadas por los adoquines, después el asco. Ese inmundito olor que crecía, barro en la cara y agua por todo el cuerpo. Trató de levantarse. La sangre de las rodillas empezaba a chorrearle hacia los tobillos. Cuando por fin estuvo de pie, pudo verse. Era triste y grotesco: su traje blanco con pedazos de moho por todas partes. *Mi hijo* sentía una sensación pegajosa en el cuerpo *muy machito, los Averza siempre lo fuimos*. El agua se le había metido en los zapatos. Dos esponjas por pies: plof al dar un paso, plof al otro. No llegó a salir. Ellos estaban ahí, y se reían. Carcajadas cada vez más fuertes que se le iban metiendo en el cuerpo, junto al agua podrida, el dolor y el asco.

—La jugamos a cara o ceca— dijo Guillermo.

Germán dijo que sí y le acercó una moneda. La rubia seguía sentada, sin bailar. Lo había mirado fijo a los ojos. Iba a sacarla cuando apareció Guillermo.

—Está buena la rubia.

Después vino la discusión y ahora, mientras la moneda vuela, Germán dice cara, pero antes de que caiga sabe lo que saldrá.

—Ceca, es mía.

Pisar la cabeza, dijo una tarde papá, pisar antes de que te la pisen. Antes de que venga Guillermo y baile con la rubia. *Que no te pa-*

sen, ¿entendés? No papá. Elegir, Germán, joder para que no te jodan. Guillermo se acercó a la rubia. *Que digas cara y que salga cara*. Fue ceca, papá, y la rubia se paró junto a Guillermo. *Ser de los fuertes, Germán*. Entonces, Norma no podrá preparar las valijas; se va a ir, papá. Ahora Guillermo pasa bailando y me mira, la rubia también me mira. Tengo los pies mojados y todavía estoy en la zanja. *No te dejés pisotear, nunca, ni una sola vez*. Se ríen, papá. *Nunca, ni una sola vez*. No puedo, papá.

Germán salió de la zanja. Las risas continuaban, pero ahora no tan fuertes. La ridícula figura no alcanzaba a dar lástima. Después de unas palabras, Germán queda de espaldas a las risas. Va a entrar a su casa. Allá adentro, en el hall, están papá y mamá. Cuando la madre lo vea se llevará las manos a la boca, luego de la sorpresa saldrá el grito, limpio y solo: *te dije que no lo dejaras salir*, gritará mamá; y el padre, que hasta ese momento estaba leyendo, dejará el diario a un costado, se va a levantar despacio (con una mirada dura) mientras sus manos aflojarán la hebilla del cinturón; así va a caminar hasta donde esté Germán, y cuando llegue a su lado el cinturón volará en el aire: *por pelotudo*, dirá papá y el chasquido del cuero contra el cuerpo de Germán se va a confundir con los gritos de mamá. Y los de Norma, al golpear la puerta. *Cornudo*, claro que dijo cornudo; consiguió escucharla antes de que cerrara. Después miró alrededor. Había quedado solo en el patio, y, en medio del patio, como esperándolo, el banquito bajo. Allí se sentó. Tenía náuseas, ganas de vomitar.

Cuatro muchachos que vagaban en una esquina, terminaron la explicación de Eduardo Averza. Fuerte pisar joder, fueron saliendo de los labios de papá. Labios húmedos, con partículas de tabaco, que estaban explicando algo; que, mientras dejaban escapar humo, preguntaban: *¿entendés?* Cuatro caras sonrientes que de pronto se acercan a uno y lo insultan, lo basurean haciéndolo girar como a un trompo y después, cumpliendo un antiguo ritual, lo arrojan al agua podrida. Mamá cose en el hall. Papá está leyendo el diario. Es Germán quien empieza a sentir los gritos, es él quien está de boca en la zanja; y los gritos, junto con el asco y el ardor de las rodillas se meten muy adentro; en uno. Es la prueba. Todo se mezcla y llega el momento de elegir. Esa tarde había elegido. Me fui levantando despacio, empapado, con mi trajecito blanco lleno de moho y con arcadas por el gusto horrible y dulce del agua podrida en mi boca. Estaba frente a ellos, y elegí:

—Basta, por favor.

Lo dije entre lágrimas y mis pies mojados corrían por el pasillo, hacia los gritos de mamá y el cinturón de mi padre.

Ahora nuevamente siento arcadas, Norma ya no se escucha. Terminó sus valijas y pronto abrirá la puerta. Se acercará a mí y sé que no voy a ser capaz de levantarme y decirle: "vos no te vas", no voy a ser capaz de mirarla fijo y cruzarle la cara de un cachetazo. Voy a seguir así, encogido sobre el banquito, mientras ella, inexorablemente, pasará por mi lado. Va a perderse por el corredor, camino a la calle. Después, se escuchará un portazo.

sergio marelli algún día

Sergio Marelli nació y vive en La Plata. Escribe, estudia en la facultad de Derecho de la capital de la Provincia y es corresponsal de nuestra revista. Estos pocos datos y su juventud (alrededor de veinte años) agotan, hoy, su biografía.

Algún día

ella vendrá de la tierra sin noche,
la encontraré en alguna esquina
desenredando la luz de la luna
del pelo de los huérfanos,
y cantando, como sólo ella sabía:
"Sobre la ceniza de los imperios
crecerá la nueva vida,
cada ventana cultivará su cielo,
las canciones derramarán su vino,
y los ángeles muertos en pelea
regresarán cantando por el camino."



elena marengo

el vasallaje de escepticismo

¿Qué ha ocurrido con este intelectual checo, este comunista, que en 1966, cuando los manifiestos de Praga, utilizó, como dice Sartre, "su razón viviente y dialéctica" para cuestionar el reinado de la "razón petrificada"? ¿Que se hizo del escritor que denunciaba que en nombre del realismo, a los checos se les prohibía describir la realidad? Muy poco de el queda en *La insoportable levedad del ser*.

La metamorfosis que va desde *La Broma*, obra de enorme poder revulsivo, a esta última novela, es alarmante y nos concierne a todos. Porque el escepticismo de Kundera ya no "convierte el mundo en pregunta", como el mismo pretendía en el 66, sino que se constituye en un nuevo vasallaje que acaba por abolir los valores e ignorar la objetividad de la acción.

"He perdido el camino de mi vida", se lamentaba el protagonista de *La Broma*. Su autor también. Expulsado del Partido Comunista, no parece haberse recuperado del extranamiento que ese hecho le produjo. Ahogado en su malestar, atormentado por ese exilio de sí mismo que sintió como definitivo, su voz, hoy, no le permite recuperar la verdad perdida, ni enseñarnos a nosotros como evitar que la próxima revolución vuelva a parir un socialismo de cementerio.

En procura de un reposo quizá utópico, Kundera ha intentado curar sus heridas renegando de sí, transiormandose en otro distinto de aquel que fue en el 48, en el 56 o en el 66. Y en este proceso ha perdido la capacidad de usar su razón contra el embotamiento, cualidad que hubo que agradecerle en aquellos tiempos. Hoy su razón ensporrotea; pero no ilumina. Lo que es aún más notable, también ha sucumbido su habilidad para crear personajes, para narrar. Porque *La insoportable levedad del ser* es mucho más un panfleto, que una novela.

Veamos por qué.

La anemia narrativa

La gran ruptura de la literatura

del siglo XX fue crear formas novelísticas desprendidas, hasta donde era posible, del concepto de representación. En esta novela de Kundera, en cambio no se trata ya de que no exista "representación", a la manera de la gran tradición del siglo XIX, sino de que el autor ha retornado a modos de representación más antiguos aún: la representación en una sola dimensión, al estilo de la novela didáctica del siglo XVIII. (Bien señaló Josefina Delgado su parentesco con la novela de Voltaire). No se revela en este texto que el autor comprenda la interrelación entre "su" verdad y las verdades ajenas. Y esto, que suele sucederles a muchos ideólogos y políticos, no debe ocurrir en la creación literaria, so pena de un empobrecimiento que extingue, precisamente, el interés novelístico, tal como ocurre con toda obra panfletaria o con ciertos masacotes del mal denominado "realismo socialista".

Interesa destacar que la anterior novela del autor, *El libro de la risa y el olvido* (Seix Barral, 1982), si bien exponía las mismas ideas, tocaba los mismos temas y hasta presentaba casi los mismos personajes, era mucho más vigorosa, mucho más rica novelísticamente y, por consiguiente, menos aburrida. En *La insoportable levedad del ser*, las ideas del autor están representadas en el plano de los sistemas filosóficos, no en el de los acontecimientos humanos, y producen como resultado un libro sin encarnadura, aquejado de grave anemia narrativa. La trama aparece como pretexto para ilustrar determinadas concepciones filosóficas, tal como nos confirma el propio Kundera en un reportaje publicado en *La Razón* del 19-1-86: "Crear un personaje", dice allí, "no es cuestión de técnica literaria, sino de la opinión que se tenga de lo que es el hombre". (El subrayado es nuestro). Ocurre, precisamente, que crear un personaje no es, por supuesto, cuestión de técnica literaria, pero nunca ha sido, ni será, tampoco, cuestión de opiniones.

Crear un personaje es como crear un ser vivo, al menos en cuanto al carácter igualitario que debe reconocer el autor a la conciencia del personaje. Lo contrario implica una clausura de dicha conciencia, que degenera en una mera sombra chinesca, sin espesor, y muere antes de vivir su vida plena, cancelada "a priori" por el sistema de pensamiento que la concibió.

¿Cuál es el resultado de esta operación? Nada nuevo, naturalmente. Algo muchas veces ensayado, tan archiconocido que hasta tiene un nombre en las clasificaciones literarias: se trata de la vieja alegoría, remozada esta vez con llamativos afeites de exangüe cultura a la moda, pero alegoría al fin.

El mecanismo es simple. Antes de ponerse a escribir, el autor decreta que sus personajes serán así o asá: concluye su esencia. Tomás será el hombre que sufre la insoportable levedad del ser, el que desea conocer la infinita diversidad del mundo femenino; Teresa será la que vive soñando su propia muerte; Franz, el que se deja seducir por el "discurso del bien", etc. Y cada vez (y son muchas) que el autor nos regala una visión que explica, condena o aprueba, concluye, en fin, desde afuera, la sustancia íntima de sus criaturas, las transforma, inevitablemente, en cosas.

De ahí la naturaleza compacta e inmóvil de los personajes, que se deslizan por el espacio atemporal de la novela idénticamente iguales a sí mismos. Dados de una vez y para siempre, definidos por sus atributos, sus circunstancias, sus amores, sus desilusiones y hasta su propia muerte, les son en cierto modo, ajenos: no modifican aquello que ellos son. Inmutables y opacos como piedras, transitan la novela de un extremo al otro sin que en ningún momento se establezca el imprescindible puente estético con el lector.

Es que el discurso de Kundera no está destinado a ser oído desde otra conciencia, no quiere ser respondido, escuchado desde otro. Se basta a sí mismo, se satisface en su

a propósito de "La insoportable levedad del ser" de Milan Kundera

propia enunciación. Su objeto es agotar su propio monólogo, tener la última palabra. Para conseguirlo, el autor aniquila "a priori" todos los posibles interlocutores, silencia todas las otras voces; que en la novela son las de los personajes, mediatizadas siempre por los comentarios del narrador que impone, como Moisés, sus criterios sus gustos, sus caprichos filosóficos y estéticos.

Sucede que los personajes contruidos de este modo y las ideas enunciadas apodícticamente, extinguen la apreciación estética de la novela y convocan, en cambio, relaciones de otro orden con la obra: relaciones de adhesión o de rechazo, a la manera que ocurre, por ejemplo, con el ensayo.

El kitsch y la ideología de la aquiescencia

Esta palabra, nos dicen, es intraducible y se usaba para designar los objetos "de pacotilla" que se hicieron comunes en la decoración cara a la burguesía de fines del siglo pasado y principio de éste. Mezcla de "mal gusto", "cursilería" y "sentimentalismo barato", es definida por Kundera primeramente como una categoría estética que luego, en un pase de prestidigitación (al identificarlo con lo que él llama "el discurso del bien"), se transforma en valor ético y más aún, en categoría filosófica y política (Cf. págs. 253-263).

La operación revela mucha mala fe y pasa probablemente inadvertida para el lector poco alerta, en medio de los oropeles pseudointelectuales. Se trata de coquetear con la necesidad artificial de novedades; de "lavarles la cara" a viejos esquemas simplificadoros y presentarlos como originales; se trata de sorprender, de escandalizar (pero sólo un poco). Se trata de darnos la impresión de haber visto "por la ventana" las ideas en boga; de habernos introducido fácilmente en la jerga y los sobreentendidos propios de círculos selectos. Y bajo la apariencia de informarnos, aislarnos todavía más en nuestra igno-

rancia, haciéndonos creer que hemos tenido acceso a una nueva forma de saber.

Esta actitud no es inocente. Se engarza, por un lado, con la ideología del autor, con su método de iragmentación de la realidad y, por el otro, con la campaña de alabanzas que ha recogido la novela en los medios de difusión. Es que la opinión pública es el punto de articulación entre lo social, todavía informe e inorgánico, y lo político: entre el consenso y lo político. Por eso existe una lucha por hegemonizarla en los medios de comunicación y por eso también existen escritores que, mediante la acumulación parcial de verdades innegables y trágicas (como la represión en Praga o la estupidez con que se aplicaron determinadas doctrinas políticas), procuran sin decirlo, nuestro consentimiento para otros presuntos "postulados", encubiertos.

El método aparece claramente ya en las tres primeras páginas del libro, donde se presenta un "rincón" de ninguna manera esencial de la mosoia de Parménides y una interpretación sumamente personal de la idea del eterno retorno en Nietzsche: "El mito del eterno retorno viene a decir, per negationem, que una vida que desaparece de una vez para siempre, que no retorna, es como una sombra, carece de peso, está muerta de antemano y, si ha sido horrorosa, bella, elevada, ese horror, esa elevación o esa belleza nada significan. No es necesario que los tengamos en cuenta (...)". Y más abajo: "Si la Revolución Francesa tuviera que repetirse eternamente, la historiografía francesa estaría menos orgullosa de Robespierre. Pero dado que había algo que ya no volverá a ocurrir, los años sangrientos se convierten en meras palabras, en teorías, en discusiones, se vuelven más ligeros que una pluma, no dan miedo. Hay una diferencia infinita entre el Robespierre que apareció sólo una vez en la historia y un Robespierre que volviera eternamente a cortarles la cabeza a los franceses.

Digamos, por tanto, que la idea del eterno retorno significa cierta perspectiva desde la cual las cosas aparecen de un modo distinto a como las conocemos: aparecen sin la circunstancia atenuante de su fugacidad". (Los subrayados son nuestros).

Kundera utiliza este precario andamiaje para explicar la supuesta sordera de la izquierda frente a la represión en Checoslovaquia, porque en un mundo basado esencialmente en la inexistencia del retorno "todo está perdonado de antemano y, por tanto, todo cínicamente permitido". Ocurre que, en la práctica, el mismo razonamiento cumple otros propósitos: permite al autor endosar a la naturaleza de las cosas su propia responsabilidad. Este es un mundo en el que todo está mal,

nos dice, pero no hay condena posible, porque todo es fugaz. La prédica del quietismo no se detiene aquí: cuando Franz se manifiesta contra la invasión soviética; cuando actúa, equivocado o no, con un grupo de intelectuales que pide el ingreso de médicos a Camboya, tampoco merece la aprobación de Kundera, ni su rechazo, ni su respeto siquiera: eso es kitsch, es cursi, sentimentalismo barato. Y de un plumazo se pretende enmascarar así la objetividad de la acción. Eso se parece mucho a la respuesta de aquel intelectual francés, citada por Simone de Beauvoir, cuando lo interrogaron sobre su colaboración con el gobierno títere de Vichy: "No, no he sido miliciano de Vichy", dijo, "el azul no me sienta". Las acciones de los hombres, para estos ideólogos de la derecha, son meros caprichos. Mímica.

En definitiva, entonces, todo es ilusorio: si actuamos es porque nos subyuga "el discurso del bien" (como a Franz); o porque buscamos renovar el "acuerdo categórico con el ser (la noción religiosa de que el ser es bueno); o porque nuestra estética no es suficientemente refinada y nos gusta el kitsch. Todo se reduce a un fenómeno psicológico, a una búsqueda metafísica o a la ubicua cursilería. Las acciones de los hombres, vaciadas de su contenido, desvalidas de significado, son consideradas desde muy lejos, como mero objeto de contemplación.

Pero analicemos un poco más detenidamente esta idea de la cursilería implícita en los que se dejan llevar por el sueño de la "Gran Marcha". ¿Cuál es el fin de identificar con el "sentimentalismo barato", las doctrinas, las filosofías, las políticas y las acciones de los hombres que se atreven a postular la felicidad humana como fin? Obviamente, desacreditar dichas doctrinas, pero no por la vía de refutarlas, sino repitiendo aquella falacia de que masa y valor se excluyen, exaltando la noción de elegancia, monopolio de unos pocos, que tanto se parece a esa evasiva cualidad de no ser kitsch. El sueño de la Gran Marcha, nos dice este libro, el "discurso del bien", es antiestético. Y tanto mal gusto, tanta cursilería, tanta grosería son inaceptables para la refinada sensibilidad del narrador, y para la nuestra, sus cómplices-lectores. Es un precio demasiado alto, este de la grosería, que pretenden hacernos pagar los que quieren cambiar el mundo. En nombre del arte, entonces, en nombre del buen gusto: dejemos el mundo tal como está.

Así, con un floreo despreocupado (y de ninguna manera original), que partió de lo estético para poder abarcar lo político y retornó luego a sus orígenes para conseguir reducir la realidad nuevamente a las estrechas fronteras del esteticismo, pretende Kundera aniquilar la historia (incluso la que él padeció) y ajustarle las cuentas a la filosofía de la praxis.



A PROPOSITO DEL SER NACIONAL

No sin cierto magullado estupor, hemos oído, en nuestra última tour por Latinoamérica, estos chuscos chascarrillos que, sobre nuestra noble idiosincracia, circulan entre el mulataje.

Si quiere que mañana sea su jefe, dele trabajo a un argentino. Definición de super-ego: ese pequeño argentino que todos llevamos dentro.

Los ataúdes argentinos tienen agujeros para que los gusanitos puedan salir a vomitar.

¿Cómo se hace para meter ocho argentinos en un Fiat 600? Se desinfla a cuatro y se los pone en el baúl.

¿Quiere hacer un buen negocio? Compre un argentino por lo que vale y véndalo por lo que él dice que vale.

No nos afecta. Qué pueden estas groserías ante las evidencias de ser el granero del mundo, de tener las mujeres más hermosas, los varones más elegantes y altos, de haber inventado la gomina, el geniol, la birome, la aguja para destapar calentadores y el jarabe de ypecahuana, de estar protegidos por "la mejor del mundo", de no haber sido atados jamás al carro triunfal de ningún vencedor de la tierra, por no hablar de la deuda externa, el queso e' chanco y el post-boom.

BORGES INTIMO

La culebra asobia, la cigüeña crotoza, el grajo crascita, el cisne bozneza, la grulla gruye; así como parpa el pato, pita la gacela, ayea el búho y, ya se sabe, himpla la onza. En cuanto a Luisa Mercedes Lévinson, dice (revista *Cultura*, Nº 12): "1955. Una de las épocas más felices de mi vida. Y en plena juventud (1) una preferencia por la bella amistad. Borges me dijo: '¿No te parece, Lisa, que una amistad así vale más que el amor? Era de tarde. Los vidrios de las ventanas de mi casa de Belgrano, con los reflejos de sol, son casi monacales. 'Sí', le contesté." No es por criticar, pero uno esperaba, ya que no un estupro, por lo menos una respuesta más larga. De cualquier modo, Eros ya había disparado su superferolítica flecha, y los mozalbetes comenzaron a escribir un cuento juntos. "Salíamos muchas tardes, Borges y yo, hacía un Buenos Aires desconocido para mí, donde discutíamos el dón de, el cómo y el qué (2) para nuestro futuro cuento. Conocí extremos de Buenos Aires muy queribles, digamos Puente Alsina, mientras Borges me contaba historias de compadritos y canturreaba, por ejemplo. Pejerrey con barba / butifarra frita / la china que tengo / la china que tengo / naides me la quita." En este punto, el papiro es ambiguo: no permite dilucidar si "pejerrey con barba" y "butifarra", son vocativos que convocan al codicioso malevaje de Puente Alsina, o atributos de la china que tengo. No importa. Toda pasión intensa, ya lo observó Poe, debe, por su propia naturaleza, ser efímera. Borges un día no estaba más. Dice Luisa Mercedes Lévinson: "Fue entonces, en la soledad de las tardes sin Borges, cuando tuve la visión de una mujer debatiéndose en una hama-ca (de las llamadas paraguayas) enroscada y atada con un lazo gaucha (3). Así nació mi cuento *El Abra*... Mantuve el cuento en secreto... sobre todo porque me daba vergüenza que Borges lo leyera. Su tema era muy sexual." Hizo bien, eso de la mujer enroscada y el lazo gaucha, aun hoy resulta un poco fuerte. En fin, al poco tiempo llega un editor, Luisa Mercedes Lévinson depone sus escrúpulos. "Le leí el cuento y se enamoró de él." No de ella, de él; aunque no se sabe si el recién llegado se enamoró del cuento, de Borges o de sí mismo. "Se lo presté, previo juramento de no mostrarlo a Borges ni al editor. Me pasó lo mismo que le pasó a Kafka con su amigo Max Brod: el juramento no fue cumplido, es decir, el cuento no fue quemado ni mantenido en secreto", concluye la china enamorada no sin cierta desproporción o demencia.

1) Es un decir.

2) No discutían, en cambio, el cuándo ni el porqué.

3) Qué linda visión, ¿no?



Ma

AMICUS PLATO

El espacio que pensábamos destinar a una bibliográfica cariñosa sobre el último libro de nuestro querido amigo Isidoro Blaisten, lo aprovecharemos para una odiosa marginalia sobre el último reportaje (*Cultura*, Nº 14) a la misma persona, suponiendo que sea la misma, ya que la entrevista se verificó bajo o junto a una magnífica fotografía de Juan Pablo II y Blaisten, o su hermano corso, confesó que relee mucho, sobre todo a Horacio, a Platón y a Proust. Si esto es lo que relee, cómo será cuando lee, dice acá la señora que limpia. "En realidad, yo publiqué mi primer cuento en la revista *Sur*", responde un poco incongruente Isidoro, al preguntársele cómo empezó su vinculación con la literatura, ya que, si no entendemos mal los vocablos "vinculación" y "literatura", la vinculación de Blaisten con la literatura se remonta a una épo-

ca anterior y sucedió en otra zona de la cultura nacional. "Las cosas pasaron así", perora nuestro querido y admirado amigo de juventud: "yo había ganado un concurso que tenía como jurado a Beatriz Guido, Marta Lynch, Dalmiro Sáenz y Humberto Costantini. Enrique Pezzoni, sin conocerme, lee el cuento, le gusta mucho y decide publicarlo en Sur." Nada de lo cual se aparta un ápice. Aunque suscita algún interrogante, verbigratia: ¿cuál era la institución, academia, sociedad de fomento, juego floral u olimpiada do el eminente jurado galardoneo el triunfante texto narrativo? ¿No habrá sido en alguna subterránea y acaso comprometedora publicación marginal del tipo (la Virgen del Pilar no lo permita) El escarabajo de Oro? Correcto, dice, alcanzándonos un mate, la señora que limpia. "Te imaginarás", prosigue, emocionado y locuaz, nuestro querido condiscípulo de reformatorio, "que para mí ver mi cuento publicado en Sur era tocar el cielo con las ma-

esos cuentos políticos que tienen todos los conocimientos (sic) necesarios: huelgas, manifestaciones; en fin, cuando la literatura se subordina a lo político deja de ser literatura." Concepto que no está mal, ni tampoco está bien. No está nada, digamos. Para empezar, no vemos que se publiquen, en el mundo real, demasiados cuentos con huelgas, manifestaciones y conocimientos análogos, pero ha ocurrido a veces, en efecto, algún texto con esos o análogos conocimientos, y tan mal no salieron, rexonverba: La Taberna, El Don Apacible, Cemento, varios rotundos volúmenes de Dickens, Los miserables, Emma Zunz, de Borges (donde no sólo hay una huelga, sino que, Juan Pablo nos asista, una obrera mata al canalla del patrón, fuera de otros conocimientos como, por ejemplo, ser menoscabada por un marinero), alguna obrilla de Gorki o de Rolland, varios de los veintitún tomos de Jules Romains; Viñas de Ira, Petróleo y La Jungla, por sólo citar tres

nos criticábamos nuestras cosas". Ah, no. Pido gancho. La Biela no, nada de la Biela, jamás nadie leyó nada en la Biela. La Biela, cuyo nombre completo es la Biela Fundida, era más que nada un lugar visitado por los muchachos del árbol de levas y el carburador de dos bocas; allí, lo hemos visto a Gastón Perkins, a la negra Egle cuando tenía la moto aquella, a la condesa de la Bugatti, pero nunca oímos que nadie leyera nada, salvo Le livre du Traction Avant, avec planches. El Tortoni, en cambio, era otra cosa. Eso sí, más alejado de La Recoleta, más económico. ¿Qué le ha pasado a Isidoro?, pregunta junto al malvón la mamá de la señora que limpia, ¿aspira a la finura? ¿reniega de la alpargata? ¿quiere evacuar por encima del colón?, tanto puede publicar en Emece, a ver si vos también te enloqueces ahora. Y para terminar, unas definiciones del citado polígrafo. "Gudiño Kieffer: Creo que es un tipo brillante. Leopoldo Lugones: Nuestro máximo escritor, por lo menos hasta Borges. Paul Groussac: Una maravilla. Silvina Ocampo: Debería ser un best-seller. Silvina Bullrich: Dice lo que nadie se anima a decir. Leí Los burgueses y me gustó mucho. Ricardo Güiraldes: Yo lo amo, y como el amor es ciego no puedo ver los defectos". Vamos al water y en seguida volvemos. Ya volvimos.

En cuanto a Borges: "El más grande escritor del siglo XX". Como Borges ya no puede defenderse de este disparate, vamos a recordar que en nuestro siglo han escrito Joyce, Kafka, Mann, Musil, Ibsen, Shaw, Proust, Hesse, Faulkner, Sartre, algún poeta no del todo menor como Yeats, Perse, Kavafis, Pound, que incluso en nuestra lengua se dedicaron a las letras Unamuno, Neruda, Valle Inclán, que convendría saber cómo suena en japonés la prosa de Akutagawa, Mishima o Kawabata, que tal vez uno tiende a olvidar que León Tolstoy estaba vivo hacia 1910. Para otros reclamos (Pirandello, Miller, Lagervirst, Genet, Lorca, Hemingway, Dylan Thomas, Becket, Henry James, Maiacowsky, Moravia, Pratolini, Lowry, Gombrowicz o Anatole France), dirigirse a la biblioteca más próxima.

R G i N a l i A

nos". ¡Thalassa! ¡Thalassa!, gritaron los diez mil al divisar el Ponto Euxino (reléase Anabasis, IV, 8). Satisfágasenos una curiosidad espiritual: si publicar en Sur era, en la década del sesenta, tocar el cielo con las manos, qué necesidad había de concursar en El escarabajo de Oro, o hasta en Hoy en la Cultura, ¿por qué no apersonarse directamente en la redacción de Sur, itinerario algo más oportuno y descansado? ¿Timidez?, ¿algún tipo de complejo?, ¿temperamento poético?, ¿carácter errático?, ¿ebriedad?, ¿pie plano? Pero pasemos a otros grandes momentos de este reportaje. Después de afirmar que la literatura es como el amor, Blaisten asegura que uno, al escribir un cuento, sólo debe pensar en sí mismo. "Si, por añadidura, se da el destinatario, maravilloso; si no, no (vale decir: no maravilloso), porque sería un cuento hecho para el destinatario, como

de las novelas norteamericanas que estamos releyendo, amén, por decirlo así, de Les cloches de Bales, acota acá la señora que limpia mientras ojea unos dibujos de Odilon Redon, y sin mencionar meras cosillas de latinoamericanos como Asturias, Amado, y, por qué no, Alfredo Varela, maguer nos pese. Abrumado quizá por la relectura de Horacio y de Platón, Blaisten seguramente no quiere decir nada de lo que dice, ya que acaso lo que quiere decir es que cuando el autor es malo cualquier cosa le sale mal, tanto si subordina la literatura a la política, como al fútbol, a las matemáticas, al color local, a la antigüedad clásica, al sexo, a la fe cátara o al vesre. Correcto, dice una voz desde la batea. Evoca más adelante nuestro amigo querido: "Recuerdo cuando nos reuníamos en la Biela o en el Tortoni, nos pasábamos horas y horas con un café y nos leíamos y



sylvia iparraguirre

una aproximación a Mijail Bajtín

Bajtín está de moda. Esta fatalidad pasajera no entorpece la perspectiva de un hecho: nos encontramos frente a uno de los teóricos de la literatura más profundos y originales del siglo XX. Su teoría abarca campos diversos, coherentemente entramados por una concepción central: lo ideológico en el arte. Problemas específicos de lingüística y de filosofía del lenguaje, la elaboración de una poética histórica —en la que ocupa un lugar especial la novela, tema que lo obsesionó—, la revisión del concepto de género literario, las ideas de la polifonía en el discurso novelístico y de la carnavalización de la literatura, tienen lugar en este pensamiento que instala la multiplicidad compleja del arte literario en el no menos complejo marco de la cultura. Posiblemente el punto más atractivo de la teoría bajtiniana reside, justamente, en la coherencia de un método crítico que permite analizar los elementos lingüísticos y formales de un texto, es decir, sus componentes intrínsecos, y deslizarse, sin fisuras, hacia el sentido de ese texto.

Simplificando, parece verificarse hoy en la crítica especializada, a través de la influencia de Mijail Bajtín, una nueva manera de ver y privilegiar el contenido de un texto. La reposición del sentido de la obra de ficción, su vínculo con el contexto histórico-social o con áreas del pensamiento no específicamente literarias como el psicoanálisis o la antropología, no es, por supuesto, una novedad. Ya frente a los exponentes mayores del estructuralismo como Barthes, Althusser o Foucault, se hicieron sentir las críticas de pensadores como Jean-Paul Sartre o Paul Ricoeur. En los dominios de la lingüística y de la filosofía del lenguaje, el análisis del discurso —la teoría de los actos de habla, la etnografía del habla, la lingüística pragmática— también estudia la múltiple relación comunicativa en el marco de un contexto; contiene y supera el monolítico modelo estructuralista que se arrogó, por mucho tiempo, en una especie de auge neopositivista, el derecho de ser el único "científico". Lo notable de la propuesta bajtiniana es que, no sólo precedió en cuarenta años a esta reacción, sino que, además, pareciera

que sus implicaciones y consecuencias llegaron a límites difíciles de traspasar. La polémica del "círculo Bajtín" con la escuela formalista rusa, durante la década del veinte, ya había puesto en el tope de la discusión todas estas cuestiones de "fondo" y "forma".

El hecho es que, a sesenta años de sus primeros escritos, Bajtín sigue provocando, en el lector que se acerca a sus textos, el impacto que causa un pensamiento revelador; el efecto de una cierta excentricidad motivada en su manera poco familiar de pensar la cultura y la literatura europeas que nos hace replantear, e incluso abolir, esquemas intelectuales recibidos. Esta singularidad se manifiesta en el hecho de que su teoría no se arma como un sistema estricto y acabado de formalización, sino que avanza de manera semejante a la creación estética. La escritura de Bajtín va y viene, se detiene, a veces un tanto morosamente, rodea a su objeto, y lo desnuda ante nosotros bajo un aspecto completamente nuevo. La sensación de novedad se acentúa a la hora de los ejemplos. Las citas y comentarios de obras raras, muchas veces desconocidas aun para los especialistas, tiene por finalidad entretener un diálogo, una suerte de coro inter-textual que registre hasta la voz más modesta, en el que se destacará luego, con mayor claridad, la voz principal de la obra que lo ocupa. Se trata, frecuentemente, de aquellas obras marginales que, justamente por esa posición, pueden arrojar una luz insospechada sobre la literatura de un período. Como mínima muestra, copiamos, al azar de unas pocas páginas, algunos títulos y autores del capítulo del *Rabelais*, que Bajtín dedica a la *historia de la risa*. Aparte de los satíricos famosos como Sorel o Scarron y de los "poetas libertinos" como Saint Amant, Théophile de Viau y d'Assoucy, se citan y comentan entre otros innumerables: *Nuevas recreaciones y alegría divisa*, de Bonaventure des Périers al que menciona como "uno de los libros más notables del siglo XVI"; el *Tratado de la risa*, del "célebre médico Laurens Jourbet"; las *Sátiras cristianas de la cocina papal*. A propósito del género de las "habladurías", muy de



teoría de la literatura

moda en esa época, cita, entre otras: **Las habladerías de los pescadores, Las habladerías de las mujeres del barrio de Montmartre**, y otra, a la que Bajtín dedica más espacio, **Los amores, intrigas y enredos de las sirvientas de las grandes casas de nuestro tiempo**. Lo que le preocupa a Bajtín, en este punto, es reconstruir el mundo cultural de Rabelais, qué libros, por ínfimos que fuesen, pudieron pasar por sus manos o circulaban en la Francia del siglo XVI. Y a la inversa, hasta qué zonas recónditas de la producción, si no ya literaria, de escritura, ejerció influencias su **Garagantúa y Pantagruel**.

EL PROBLEMATICO "CIRCULO BAJTIN"

Mijaíl Bajtín nació en Orel (Rusia), en 1895; parte fundamental de su producción tuvo lugar en una de las épocas más convulsionadas de la vida contemporánea rusa, los años posteriores a la Revolución de 1917. Es durante esos años contradictorios y de efervescencia intelectual cuando se reúne y constituye lo que se llamará el círculo Bajtín. Dos nombres, a partir de entonces, aparecerán estrechamente asociados con el suyo: el de Valentín Voloshinov, y el del crítico Pavel Medvedev¹. Entre 1926 y 1929 se publica una serie de textos incuestionablemente bajtinianos que no aparecen, sin embargo, con la firma de Bajtín. Estos textos fueron: **Freudismo (1927)** y **Marxismo y Filosofía del lenguaje (1929)**, los dos publicados bajo el nombre de V. Voloshinov y **El método formal en la crítica literaria (1928)**, firmado por P. Medvedev. Es la coherencia y unidad de estos textos, en relación con la obra general de Bajtín, lo que nos deja suponer que, más allá de cualquier colaboración, estos libros le pertenecen. Los vientos de una política cambiante en la URSS se hicieron sentir en el ambiente intelectual: Bajtín y sus colaboradores sufrieron las consecuencias (tanto en su suerte personal como en la de sus trabajos) de una política oficial que,

con el advenimiento de Stalin, se haría cada vez más dogmática. Muestra de la intolerancia fueron originales demorados, no publicados o simplemente perdidos; el exilio en un pueblito siberiano o la negación de su doctorado. En 1929 había aparecido una de sus obras fundamentales: **Problemas en la poética de Dostoievski**, en la que expone, por primera vez, su revolucionario concepto de dialogismo en literatura. La impresión que este ensayo produjo estuvo de acuerdo con lo revulsivo del nuevo punto de vista; no así su posterior difusión, ya que Bajtín sería enviado a Kustanai. Allí, en la frontera con Siberia, Bajtín pasó seis años como bibliotecario y escribió algunos de sus ensayos más importantes, como **El discurso novelístico**. En 1940 había completado su monumental **Rabelais** para presentarlo como tesis de doctorado; pero debió esperar hasta la finalización de la guerra. El **Rabelais** (presentado en 1946 y 1949) dividió el mundo académico de Moscú en dos bandos que disputaron acerca de la heterodoxia del enfoque. Finalmente, y luego de siete horas de deliberaciones, se le negó el doctorado, y aquel texto, **Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento**, permaneció inédito hasta 1965.

Desde 1953 hasta su muerte en Moscú, en 1975, Bajtín se dedica a una activa revisión y corrección de sus textos.

BAJTIN Y LA FILOSOFIA DEL LENGUAJE

El grupo Bajtín-Voloshinov-Medvedev reacciona frente a dos corrientes teóricas de la filosofía del lenguaje. Estas corrientes proponen soluciones casi antagónicas a un problema central: la delimitación del lenguaje como objeto específico de estudio.

En la introducción a **El signo ideológico y la filosofía del lenguaje**, Bajtín-Voloshinov² considera que el estudio del lenguaje es uno de los puntos menos profundizados por la filosofía marxista, pues ese campo

había sido "no tratado o tratado muy superficialmente por los fundadores del marxismo". Tiene bastante sentido suponer que Bajtín-Voloshinov consideró que **El signo ideológico...** proponía una revisión del problema y que el libro llenaría un vacío dentro de la filosofía marxista.

El punto de partida de esta revisión es el enfrentamiento teórico con las dos corrientes de la filosofía del lenguaje de mayor influencia en el pensamiento crítico y lingüístico de esos años: el **subjetivismo individualista**, que abordaba el fenómeno del lenguaje según lo que se llamó la **estética idealista alemana**, basada en la interpretación vossleriana de von Humboldt; y el **objetivismo abstracto** que, bajo la influencia decisiva de Ferdinand de Saussure, continuaba el pensamiento racionalista y positivista francés.

Es importante notar dos cosas: Primero, que la teoría bajtiniana se abre paso a través de la controversia, utilizando el mismo método que propone. No se presenta como un corpus teórico monológico, sino que va delineándose por oposición crítica a la teoría que intenta refutar. Y segundo, en la base de la teoría bajtiniana del lenguaje (que se proyecta en su visión de la literatura), en el comienzo de su filosofía del lenguaje, está su concepto del **enunciado**. Sintéticamente, para Bajtín, el **enunciado** —la unidad real de la comunicación discursiva— no puede pensarse como una emisión aislada, abstracta y separada de su contexto real. El intercambio verbal entre dos hablantes es la realidad fundamental del lenguaje. El diálogo es una de las manifestaciones más importantes de ese intercambio. No sólo diálogo en el sentido estricto

1 Hay datos fehacientes sobre la existencia de Pavel Medvedev, que muere en 1938. No así sobre la existencia real de Valentín Voloshinov, quien parece haber sido, según datos nos muy claros, un seudónimo colectivo.

2 En este punto seguimos a Bajtín-Voloshinov en **El signo ideológico y la filosofía del lenguaje**, cuyo título original es **Marxismo y filosofía del lenguaje**.

de dos interlocutores, sino ese tipo especial de diálogo que puede establecerse con un libro: entre el lector y el autor, por una parte; y entre el autor y el héroe, o entre los personajes entre sí, por otra, diálogo al que el lector asiste. Pero, además, el enunciado puede contener otro enunciado: el **enunciado referido o citado**. Es decir, la voz que supone todo enunciado, registra también otra voz. Para Bajtín-Voloshinov, la **orientación del enunciado** hacia quien los escucha, ese **dirigirse a**, es de capital importancia, ya que "cada palabra expresa el 'uno' en relación con el 'otro'". "Una palabra es un puente tendido entre yo y otro"³.

Volviendo a la polémica bajtiniana, hagamos notar que en el estudio del lenguaje, la teoría nombrada como **subjetivismo individualista**, contiene la noción humboldtiana del lenguaje como **energúeía** (energía, proceso de creación constante), en oposición a **ergon** (producto, algo completo, terminado). Esta teoría asocia el concepto de **creatividad lingüística** con la psicología del sujeto que habla, con su psicología individual; la energía del lenguaje se manifestaría en el acto de habla individual, incesantemente creativo. Por lo tanto, el lingüista y el filósofo del lenguaje, deberán estudiar las leyes de la psicología individual que son las leyes de la **creatividad del lenguaje**. Los diferentes modos de emplear la lengua (es decir, de hablar), revelan así la **conciencia individual**. La crítica de Bajtín-Voloshinov al **subjetivismo individualista** implica una crítica al pensamiento freudiano (tratado específicamente en **Freudismo de 1927**) y a un **psicologismo** que, a través del lenguaje, **hipervalorizaba los contenidos de conciencia** en tanto conciencia individual. Para Bajtín-Voloshinov, los contenidos de conciencia se estructuran, al igual que el lenguaje, de una manera social.

Ahora bien, el **subjetivismo individualista** considera al **enunciado** desde la persona que habla y se expresa. Pero la expresión —ese contenido de conciencia que toma forma (signo) para comunicarse a otro— sería ordenada por el elemento interno, por el contenido psíquico de la mente del que habla, por la **modalidad de su psicología individual**. Para Bajtín-Voloshinov, en su teoría del **enunciado social**, esto es insostenible, porque, incluso en el interior de la conciencia individual, siempre se presupone un interlocutor ideal que comparte la situación espacio temporal del hablante, vale decir, su situación social. Dice Bajtín-Voloshinov: "**El pensamiento y el mundo interno de cada uno tiene su auditorio social estabilizado, que comprende el entorno en el cual se forman las razones, los motivos, los valores.**"

Para Bajtín-Voloshinov, la estructura interna del habla, como la de la experiencia, es una estructura social.

Vayamos ahora a la segunda corriente con la que polemizan, el **objetivismo abstracto**.

Durante la década del veinte, los estudios lingüísticos y literarios en la Unión Soviética centraban, casi exclusivamente, su atención en lo que se llamó el **método formal** o la **escuela formalista**. La influencia del libro de Saussure, **Curso de lingüística general** (1916) había sido decisiva en este campo. Según Bajtín-Voloshinov: "**Puede afirmarse que la mayoría de los lingüistas rusos se hallan bajo la determinante influencia de Saussure y sus discípulos, Ball y Schehaye**" (pág. 77). Las raíces del **objetivismo abstracto**, cuyo emergente en la crítica literaria es el **método formalista**, tienen fundamentos cartesianos y sus orígenes deben buscarse en el racionalismo de los siglos XVII y XVIII, en los que se gestó, también, la idea de una gramática universal, la de encontrar ciertas estructuras universales que se repitieran en las diferentes lenguas. Bajtín-Voloshinov llama a esta corriente **objetivismo abstracto**, porque, a partir de la antinomia presentada por Saussure, entre la **lengua** (el código) y el **habla** (el acto individual de uso), elige la primera y construye una teoría abstracta de la lengua, es decir, del **sistema**. Este sistema de relaciones lingüísticas se formula independientemente de los contextos situacionales de comunicación. El individuo, en esta concepción del lenguaje, recibe el sistema de la lengua ya completamente elaborado y en forma pasiva. Dice Bajtín Voloshinov: "**El individuo debe aceptar y asimilar este sistema tal como es; no queda lugar para las discriminaciones evaluativas, ideológicas, tales como decidir si algo es mejor, peor, hermoso, feo. Hay un solo criterio lingüístico: correcto versus incorrecto**" (pág. 71). La característica fundamental del **objetivismo abstracto** para Bajtín-Voloshinov es su **inmunidad a lo ideológico**.

Para esta teoría, el **enunciado** es una **abstracción** construida a partir de una combinatoria con los componentes comunes que comparten los enunciados individuales. Sería el ejemplo de **enunciado aislado, monologal, separado del contexto**; sería el fiel reflejo de un pensamiento lingüístico cuya comprensión pasiva se proyecta sobre su objeto, el lenguaje, transformándolo, a su vez, en una entidad inmóvil, lista para que el lingüista la estudie.

Bajtín, finalmente, se opone a estas dos escuelas en un punto definitivo: en ambas ha desaparecido el **sujeto como sujeto social**.

3 El tema complejo del **enunciado referido** ocupa en la obra mencionada varios y fundamentales capítulos. Nos limitamos a mencionarlo ya que su explicación exhaustiva superaría los límites y propósitos de esta nota.

mijail bajtín



METODO SOCIOLOGICO VS. FORMALISMO

Bajtín intentaba formalizar un punto de partida nuevo y coherente para el análisis de la literatura que tuviera como base una semiología marxista o como más ampliamente lo llamó: un estudio de las ideologías: "Las bases del estudio de las ideologías (bajo la forma de una definición general de las superestructuras ideológicas, sus funciones en el total de la vida social, sus relaciones con la base económica, como así también algunas de sus interrelaciones) han sido profunda y firmemente establecidas por el marxismo. Sin embargo, el estudio detallado de los rasgos distintivos y la individualidad cualitativa de cada una de las ramas de la creación ideológica —ciencia, arte, ética, religión, etc.— está aún en un estado embrionario". Bajtín-Medvedev: (*The formal method in literary scholarship*, pág. 3).

En la teoría bajtiniana, el texto literario se inscribe como una forma especial de enunciado, en lo histórico social, estableciendo un diálogo histórico con el lector y un diálogo poético con las demás obras literarias. El lenguaje en la obra literaria —a diferencia de cómo opera en otros sistemas en los que la finalidad es exterior a la expresión verbal— es en sí mismo evaluación ideológica. Para Bajtín, el lenguaje no es un medio para transmitir ideología, sino que el lenguaje es ideología. La literatura, por lo tanto, está ineludiblemente cargada de valoración ideológica,⁴ de valoración social. Pero ¿qué significa el término social? En principio, no se trata, simplemente, de un enfoque que quiera establecer, ver o catalogar las relaciones directas entre literatura y sociedad; tampoco se trata de estudiar el "reflejo" de la vida real en la literatura. La poética sociológica enfrentaba la posición formalista según la cual, básicamente, la literatura o su especificidad, la "literaridad" de la literatura, era algo autónomo, válido por sí mismo e independiente de otros sistemas de valores; y que para su estudio científico debía aislarse del contexto dentro del cual se había producido (vemos aquí traspuesta la noción de enunciado para el objetivismo abstracto). Esta idea de la inmanencia del fenómeno literario lo aislaba del contexto, lo volvía aseptico, a-ideológico. Desde la perspectiva bajtiniana, el problema de la escuela formalista provenía de la estrecha vinculación del método formal con las categorías lingüísticas (fonética, morfología y sintaxis) por un lado. Por el otro, de la tendencia de la lingüística como ciencia a separar forma de sentido. Para Bajtín el formalismo es sólo aceptable como método descriptivo pero no puede ser la base de una poética teórica, crítica e histórica.⁵

Este divorcio artificial separa la literatura del contexto mediante

la ruptura que establece entre una "lengua poética", objeto del análisis formal inmanente, y la "lengua común o cotidiana". Siguiendo a Bajtín, tal división entre una lengua poética y otra común no existe en la realidad. Lo que sí existe es una función poética que la lengua puede cumplir, y cumple, en el discurso literario. La lengua común contiene en sí misma, potencialmente, a la lengua poética, y es el artista quien puede llevar al máximo de expresión esta potencialidad. Por otra parte, lo que define y determina esta función poética que puede asumir el lenguaje, no es la comparación con la lengua común, sino la comparación con el entorno que le es propio a la literatura, es decir, las otras obras literarias.

Los modelos estrictamente lingüísticos que los formalistas aplicaban al estudio de la obra literaria (fonema, morfema, sintagma, paradigma, etc.) no son para Bajtín, sus componentes básicos. El componente básico para el método sociológico es, como se ha visto, el enunciado, y la obra literaria es una organización especial de enunciados. Como tal, tiene una orientación, está dirigido a alguien en un contexto determinado, es social; mientras que lo ideológico, la representación axiológica del mundo (sea real, fantástica, utópica, etc.) es el sentido de la obra literaria. La actitud valorativa está presente en todos los niveles del discurso literario. Desde la metáfora hasta el orden elegido para la sucesión de los acontecimientos en una novela son elecciones que llevan implícita una evaluación. La carga ideológica que conlleva la elección de la forma, replantea la oposición entre forma y contenido y puede reformularse como la forma es el contenido.

LA NOVELA POLIFONICA LA CARNAVALIZACION DE LA LITERATURA

Hemos llegado, al fin, al centro de la teoría bajtiniana o, al menos, a los dos "temas" más ampliamente difundidos y retomados por la crítica: polifonía y carnavalización.

Dos libros extraordinarios, a modo de dos columnas principales, sostienen y ejemplifican el pensamiento de Bajtín: *Problemas en la poética de Dostoievski* y el monumental trabajo sobre Rabelais: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento - El contexto de Francois Rabelais*. En el primero plantea su teoría de la polifonía en la novela; en el segundo, su visión del carnaval, hecho cultural ajeno a la literatura que Bajtín vincularía estrechamente con el fenómeno literario abriendo las puertas a una interpretación fundamentada y distinta de aspectos centrales de la literatura. El ejemplo máximo de la risa carnalesca es *Gargantúa y Pantagruel*, verdadero "fenómeno" literario concebido en términos de transgresión.

La elección de estos dos escritores geniales, Dostoievski y Rabelais, está directamente vinculada con la problemática metodológica que Bajtín había elaborado en la década del veinte y que nosotros hemos intentado esbozar en los puntos anteriores. Las obras de Dostoievski y Rabelais son presentadas por Bajtín como la culminación de dos tendencias implícitas en los orígenes del género novela.

El estudio de los géneros, realizado por los formalistas, evidenciaba una aplicación más bien mecánica según la cual un género se estructura de acuerdo con funciones fijas determinadas por un conjunto convencional de reglas. Para la poética sociológica, el género, que da forma y sentido totalizador a un texto, es intencional e ideológico y sólo definible de manera dinámica: en lo histórico. En esta dirección hacia lo histórico, la obra se pone en contacto con la realidad, con el contexto social y con los demás sistemas de valores. Intrínsecamente, cada género puede tratar sólo algunos aspectos de la realidad, aspectos que determinarán su ámbito temático. Cada uno tiene su propio modo de tratamiento y sus diferentes posibilidades de profundidad. Dice Bajtín: "En los géneros literarios (y discursivos) durante los siglos de su vida se acumulan formas de visión y comprensión de determinados aspectos del mundo". (*Estética de la creación verbal*, pág. 350).

Para Bajtín, el género puede percibirse en su evolución histórica. En *Esthétique et théorie du roman* queda trazada una poética histórica que sigue las formas de evolución del género. En ella aplica el concepto de cronotopo. (Llamaremos cronotopo [literalmente, "tiempo-lugar"] a la correlación esencial de las relaciones espaciales temporales tal como han sido asimiladas por la literatura). En esta búsqueda de las fuentes distingue dos ten-

4 Es necesario una aclaración sobre el sentido de la palabra ideología tal como la usa Bajtín, ya que, entre nosotros, se asocia casi infaliblemente con la idea de política. Ideología es aquí valoración social y significa la "atmósfera de valores" dentro de la cual se concreta el acto del enunciado. El concepto de valoración social que impregna para Bajtín el hecho literario, procura superar la separación entre ideología y forma.

5 A los fines de este artículo se simplifican las relaciones entre el grupo Bajtín y la escuela formalista que fueron harto complejas. Bajtín no era irreductiblemente antiformalista. De hecho aceptaba, compartía y creía necesarios para el análisis algunos de los principios especificadores del formalismo, pero surgió la necesidad de oponerse, no para destruirlo, sino para iluminar por oposición, las nuevas bases del método sociológico.

dencias básicas: una, monológica, representada por la épica, la tragedia, la retórica, la historia, esencialmente monofónicas, consustanciadas con una civilización autoritaria [la época helenística, el imperio romano]. Pero existió otra tendencia. Frente a la lengua única, jerárquica, se elevaba la interacción de voces, el diálogo, que encuentra su origen en las formas marginales, mezcladas [lo serio y lo cómico], contradictorias: la sátira, los diálogos socráticos, el fenómeno vital que ya mencionamos, el carnaval, y la parodia. Esta última constituye un ejemplo central del dialogismo: **La parodia es el ejemplo más simple del lenguaje "bívoco", en el que el parodista superpone su intención cómica a la intención seria de lo parodiado. La parodia está ligada al carnaval, es decir, a esa contracultura popular de la risa de la cual Bajtín ha analizado las estructuras en su Rabelais**. [Esthétique et théorie du roman, Preface, pág. 17].

Para Bajtín la novela es el género privilegiado, campo propicio en el que se produce la polifonía, la interacción continua de discursos, el enfrentamiento dialógico. Dentro del discurso novelístico, las obras que han manifestado más exactamente la polifonía son *Gargantúa y Pantagruel*, el *Quijote*, *Tristram Shandy*, *Tom Jones*. Con Dostoiévski la novela polifónica llega a su máxima expresión creando un género novelístico completamente nuevo. Balzac, para Bajtín, pertenecía a la misma línea de desarrollo novelístico que Dostoiévski y es su inmediato predecesor, **"Pero Balzac no trasciende la objetividad de sus personajes, ni la finalización monológica de su mundo"** (Dostoiévski's polyphonic novel, pág. 34).

La lectura de la obra de Dostoiévski nos deja la impresión de haber tratado no con un autor único, sino con una serie de pensadores-autores: Raskolnikov, Mushkin, Stavroguin, Iván Karamazov. ¿Por qué ocurre esto? Cada uno de estos personajes se expresa desde posiciones opuestas, diferentes y, a veces, completamente antagónicas. Es el discurso del personaje el que se entrecruza con el propio discurso del autor y con los discursos de los otros personajes. Bajtín considera a esta relación entre discursos una **relación dialógica**. No se trata de la inserción de discursos dentro

del discurso único del autor, sino que existe a manera de una pluralidad de "conciencias en acción", que no expresan la ideología del autor, sino la propia conciencia del personaje que vuelve su pensamiento contradictorio y polémico. Es decir, es un discurso en el que resuenan otras voces; el discurso del autor ya no es monológico, existe una interacción continua de discursos. Esto es para Bajtín la polifonía en la novela.

En cuanto al mundo carnavalesco de *Gargantúa y Pantagruel*, las actitudes, las imágenes, el lenguaje y dentro de él, particularmente, las obscenidades, las referencias al mundo corporal —el sexo y las funciones vitales— son las reivindicaciones del lenguaje y actitudes de la **plaza pública** —ámbito por excelencia de la cultura popular y del carnaval— entrando al gran mundo literario a través de un autor culto y eminente humanista como Rabelais. El mundo del carnaval es el de la transgresión, el del travestismo social donde el bufón es rey, el rey es mendigo, el verdugo es apaleado y en el que la risa tiene un valor transmutador fundamental: aquello que da miedo en la vida cotidiana (la tortura, la Inquisición, el poder omnímodo de la Iglesia y el señor feudal) es objeto de burla y risa. En el carnaval, la vida y la muerte se mezclan en una profanación grotesca del mundo clásico, de la separación apolínea. Es la cultura popular presionando la cultura oficial, estatista y hierática de la Edad Media.

Este ejemplo de la reposición del contexto social, de la historia en que vivió Rabelais, de las influencias decisivas que recibió de su época, repone a su vez el exacto sentido de un texto —*Gargantúa y Pantagruel*— considerado a través de los siglos como insólito, excéntrico o, por lo menos, bastante inexplicable. A su vez, el pensamiento de Bajtín, esa puesta en obra de un método trabajando sobre una obra literaria, es ejemplar por muchos motivos, entre los cuales no es uno menor el profundo respeto de Bajtín por el autor, su extraordinaria comprensión del acto creador y también su admiración por los autores que trata, en absoluto frecuente cuando se lee teoría de la literatura. Este pensamiento, decíamos, puede tener consecuencias ri-

quísimas para el estudio de nuestra literatura. Si pensamos, por ejemplo, en la literatura latinoamericana, especialmente en una de sus vertientes más específicas, la indigenista con elementos definitivamente antropológicos (Arguedas, Rulfo, Carpentier, Asturias, Icaza) vemos como se destaca, en la perspectiva carnavalesca, una línea de cultura transgresora opuesta por su misma naturaleza a un orden impuesto, a una historia y a un poder oficiales.

El propósito de esta nota ha sido presentar, someramente, algunos de los aspectos de un proyecto muy vasto que tuvo como dirección la elaboración de una ciencia de las ideologías basada en el marxismo y que culminaría con un replanteo del estudio de la cultura. La dimensión del pensamiento bajtíniano se advierte en una totalidad que integra lo filosófico, lo estético y lo ideológico. Tal vez para terminar, lo más útil sea convocar las palabras del propio Bajtín en su respuesta a la revista *Novy Mir* (1970), incluida en *Estética de la creación verbal: Ante todo, la ciencia literaria debe establecer un vínculo más estrecho con la historia de la cultura. La literatura es una parte inalienable de la cultura y no puede ser comprendida fuera del contexto general de una época dada* (op. cit., pág. 347).

BIBLIOGRAFIA

- Mijaíl Bajtín: *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México 1982.
- Mijaíl Bajtín: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
- Mijaíl Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento - El contexto de François Rabelais*, Barral Editores, Barcelona, 1974.
- Mijaíl Bajtín - P. M. Medvedev: *The Formal Method in Literary Scholarship*, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1985.
- Mijaíl Bajtín - V. Voloshinov: *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1976.
- Mijaíl Bajtín: *The dialogic imagination, Four Essays*, University of Texas Press Texas, 1981.
- Mijaíl Bajtín: *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.

GARABOMBO

NOVELAS EN GENERAL ■ LIBROS NACIONALES E IMPORTADOS ■ LITERATURA INFANTIL

en sus dos direcciones en San Martín:

Mitre 4213 (554)
(entre Güemes y Ruta 8)

Córdoba 2227
(entre Matheu y Pueyrredón)

bernardo jobson

cotizaciones y valores

Reflexiones con vigencia hasta el 31 de mayo de 1985. Después de esa fecha, consultar con Ray Bradbury.

En una nota desaparecida durante el mes de diciembre del año pasado, este mismo polígrafo analizaba —actitud medio tirando a pomposa, lo reconozco— el berenjenal semántico al que debe apelar el porteoño (especie en vías de extinción, o en la vía directamente) para hacerse entender a nivel económico-financiero con su mechero habitual, un despliegue de códigos y/o abla-ciones tácticas con algún que otro desconcierto eventual de este controvertido servidor público. Pero, en los últimos tiempos, he podido advertir, gracias a mi curiosidad impunemente auditiva, un para fenómeno lingüístico —proyectivo, claro está— cuyos epicentros se localizan en mis proveedores de cabecera, la verdulería y el almacén (el lector advertirá, sagazmente, la elocuente ausencia de la carnicería). Ese nuevo aporte al lenguaje coloquial puede ser definido, cómoda pero taxativamente, como la *variante policromática*. Para mejor ilustración de este nuevo recurso idiomático, a continuación se transcribe un diálogo más o menos típico, cuya esenoarquitectura es la verdulería "Los dos cuñados". Pareja estelar y protagonista: doña Chola, clienta decana del pujante establecimiento, y don Tito, su propietario (de la verdulería).

Son las 11.30 de un día laborable.

Doña Chola (pelando el monedero no sin cierta aprensión e insoslayable pesimismo): ¿Lo qué le debo, don Tito?

Don Tito (sumando en tres centésimas de segundo las siete cifras de la compra): Siete palo sei gamba, doña Chola.

D. C. (mirando como si estuviera ante uno de los rollos del Mar Muerto): ¿Lo qué me dijo, don Tito?

D. T. (un sí es no es molesto): Doña Chola, siete palo, sei gamba, siete garrote sei fragata vieja.

D. C. (con humildad pero firmeza inolculcable): Perdonemé, don Tito, ¿no? No le cato la intención.

D. T. (con inesperada contemporización, no exenta de cierta intención didáctica): Doña Chola, usted no será ninguna niña esculapia, pero que yo sepa la estéroclosis al bocho todavía no le dió.

D. C. No, a Dios gracia, las várice y un poco de cedulitis a la cadera, ¿vivo? Pero igual no le cato la cifra.

D. T. Está bien, doña Chola. Dígamo siete palenque seiscienta luca, en peso del cotolengo.

D. C. (sin dar crédito a lo que oye): ¿Siete... (vacila hasta atreverse finalmente) ¿millones seiscientos mil?

D. T. (contundente): Sato.

D. C. Entonce, ¿cuánto me viene a costar la merenjena, seré curiosa?

D. T. (llegando al límite sutil del esgufio): Un palo dos gamba el loqui, docena pa serle más claro.

D. C. (casi con alegría): ¿Doce mil, seré curiosa otra vez?

D. T. (con incólume decisión): Vamo a ser una cosa, doña Chola. Deme siete colorado y dos rosa pálido.

D. C. (desplegando la ensalada de

billetes que tiene en el monedero): ¿Dos rosa pálido, me dijo?

D. T. Y siete colorado, ya que estamos.

D. C. (con cierta confusión policromática y pelando uno de \$ 1.000): ¿Dos de estos, don Tito?

D. T. Sato. Y siete colorado, si me hace el bien.

D. C. (contando los billetes de pesos 10.000): Me parece que no me alcanzan, don Tito.

D. T. Entonce deme dos colorado y uno... (se detiene abruptamente. Saca un billete de \$ 50.000 y trata de descifrarle el matiz cromático): digamo violeta pálido.

D. C. (mirando el billete de don Tito y buscando uno igual): Me parece que adolezco de esa dominación, don Tito.

D. T. Entonce deme uno gris intenso, casi grone digamo, el que tiene la fábrica de la guita en el adverso.

D. C. (nuevamente ante la duda cromática): ¿Podría ser éste, don Tito? (Le muestra uno de \$ 500).

D. T. Ese es verdolaga, doña Chola, y es más inútil que teta e' monja, si me perdona la comparación. ¿Qué le pasa, le dió el platonismo? Deme un casi grone y yo le doy el tovuel, dos colorado y cuatro rosa pálido, está clarito, ¿no?

D. C. (exultante, no cabe en sí misma, lo que ya es decir): Como agua e' tanque, don Tito.

(Le entrega un billete de \$ 500.000 y don Tito, contando cuidadosamente, le da el vuelto de \$ 1.000.000).

LUCANOR

REVISTA DE NARRATIVA

dirigida por

JUAN JOSE DELANEY y FERNANDO SORRENTINO

El número 1 aparece en julio de 1986

Casilla de Correo 4, Sucursal 18, 1418 Buenos Aires

TALLERES DEL ORNITORRINCO

TALLER DE POESIA. Coordinadora: Irene Gruss - T.E. 982-5463 (18 a 22 hs.)

TALLER DE NARRATIVA. Coordinadora: Liliana Heker - T.E. 71-3021.

TALLER DE CRITICA Y NARRATIVA (adultos y adolescentes). Coordinadora: Elena Marengo - Teléfono 99-8211.

poesía cubana

Roberto Fernández Retamar y Miguel Barnet estuvieron en Buenos Aires y fascinaron, a quienes tuvieron la suerte de conocerlos, con su entrañable calidez, su amplitud, su firmeza ideológica y la música de sus versos. Representan en su patria, Cuba, a dos generaciones contiguas e igualmente brillantes. Barnet, poeta, narrador, antropólogo de formación, es uno de los iniciadores de la mejor nueva literatura de Latinoamérica. Fernández Retamar, no necesita en esta revista que se recuerde quién es. Lo conocíamos de hace veinticinco años, fue colaborador permanente y corresponsal de El escarabajo de oro, dirige Casa de las Américas. Como hombre de ideas, ya es uno de los intelectuales imprescindibles de nuestra América; como poeta, ya anda en la memoria de la gente.

HABLAR EN NICARAGUA

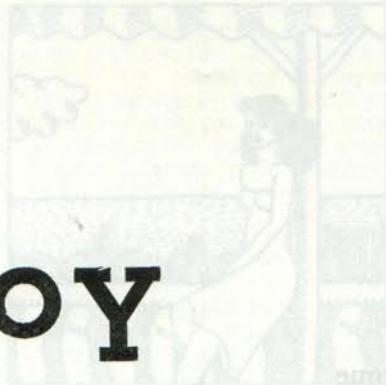
A Tomás Borge

Hablar en Nicaragua no es hablar sólo en
 Managua,
 En León, en Granada, en Estelí, en Masaya,
 En Matagalpa, en Masatepe, en Chinandega,
 En Bluefields, en Puerto Cabezas, en
 Corinto.
 Hablar en Nicaragua es hablar en el
 mundo, para él:
 Lo que aquí se dice lo escucha el planeta:
 los que aquí están
 Son ahora el pecho del planeta.
 Acaso una simple orden miliciana será un
 poema,
 Un reporte de lucha será un cuento,
 un discurso será una novela.
 Vendrán tiempos de paz conquistada,
 Regresarán las palabras suaves,
 Nicaragua entera volverá a ser un país
 como los otros realmente
 tranquilos.
 Pero ahora hablar, vivir, pelear, soñar en
 Nicaragua
 Es ser el pecho generoso y pobre y
 esperanzado del mundo.

**roberto
 fernández
 retamar**



de hoy



HABANERA I

De entre los empujados antiguos
 libras muchachas
 reparar flores de papel
 La lluvia obliga a andar
 con pasos áviles
 La tarde es color de hueso
 Y al azar, una sombra descubre
 a una pareja de enamorados
 detrás de un muro de fondo.
 El amador de letras silba
 su xampona pánica
 Hay bullicio de pájaros en el Parque
 Central
 La gente se complica en las horas cotidianas
 Alento a la cacería de plátano
 que estos a punto de girar
 camino sin rumbo fijo la ciudad
 alegre de no ir a ninguna parte.

SOS

El vuelo del guardabarranco sobre las copas de los árboles
 La de ojos rasgados por la lejana mujer silvestre que late en tu sangre
 El volcán rumoroso y humeante cruzado por loras como centellas
 verdes en el atardecer
 Y el ramito de sacuanjoches en la mano de una chavala pobre y alegre
 La compa herida en la batalla que Carlos Fonseca sorprendió
 leyendo a Rubén
 En unos versos míos de amor a vos
 La noche toda de estrellas que de desnudas brillan
 Y el lago que las acaricia una a una
 Aguerrida y chischilera como el rayo de sol que cabrillea
 en una espada
 El pueblo asediado que levanta sereno sus banderas azul y blanca roja y negra
 Y sabe que jamás serán arriadas sobre la enorme tumba de los héroes
 La niña que tendió al viejo la mano
 En la que había guardado para él una llama que encendieron juntos
 La pareja que casi cae a la laguna de Tiscapa
 Para oír la música inagotable que brota de los humildes
 El país cuyas entrañas tiemblan
 Y cuyos hombres y mujeres están fiera y dulcemente armados
 Para defender el amor y la esperanza y la vida y la luz
 El jardín en el alma y entre las piernas
 Las concentraciones en las plazas donde las grandes palabras los grandes hechos
 Son atravesados por la ternura como por una bandada de pájaros
 La tierra más libre mientras más mía
 Más mía mientras más libre mientras más suave
 Bajo mi pecho que ya ha visto bastante
 Y lleno de ciudades letras y desvaríos
 Bien puede quedar confundido con tu ardiente polvo

Mi Nicaragua, mi Nicaragüita

Managua, 2 de abril de 1982.

HABANERA I

De entre los enrejados antiguos
tibias muchachas
reparten flores de papel
La lluvia obliga a andar
con pasos ágiles
La tarde es color de nuez
Y, al azar, una sombra descubre
a una pareja de enamorados
detrás de un muro de fondo
El amolador de tijeras silba
su zampona pánica
Hay bullicio de pájaros en el Parque

Central

La gente se complica en las cosas cotidianas
Atento a la cáscara de plátano
que estoy a punto de pisar
camino sin rumbo fijo la ciudad,
alegre de no ir a ninguna parte.

miguel
barnet

NAVEGANDO EL LAGO TISCAPA

Navegando el lago Tiscapa
veo una flor
quiero tocarla
quiero arrancarla para ti
Quiero entregarte esa flor amarilla
del lago
pero el motor de la lancha
ruidosamente
la hace desaparecer de mis ojos
En el lago las isletas,
también inalcanzables
Y una india con sombrero de palma
diciéndome adiós
Comprendo, amor, que esta vez
debo llegar con las manos vacías
Pero sé que tu corazón saltará
cuando te cuente esta historia

BAR PUERTA TIERRA

Ante el espejo opaco del bar,
el rostro de Estrella
La noche se adelanta al sueño
y las fantasmagorías
pero Estrella sigue en el bar
y no mira a nadie
Sola, entre muchos hombres,
y no mira a nadie
¿Qué hurgará silenciosa
en el espejo que tiene frente a sí?
A su alrededor los asiduos de la trova
cantan con una guitarra de tres cuerdas
y el bar se impregna de ecos chillones
y colonia barata
Los ojos negros de Estrella
no buscan a nadie
Su vestido rojo revela
desacatos, besos, maldiciones
En el bar habanero de todas las noches
Estrella se bebe su trago de ron
sola, entre muchos hombres, y no mira a
nadie

juan forn

cuento



corazones cautivos más arriba

*Hay vidas que son como la lluvia.
La lluvia es también el testimonio
de corazones cautivos más arriba.*

Roberto Juárez

En la biografía de Juan Forn puede verse la actividad arquetípica de cualquier escritor joven: publicó poemas en diarios de la capital y del interior, co-dirigió una revista literaria de efímera duración, trabajó de cadete en Buenos Aires y de lavacopas en Europa; se empeñó en terminar su primera novela.

Tiene veinticinco años, una esposa que responde al nombre de Flora y un dolor de espalda hereditario.

Mucho tiempo después Laura bajó de un tren, caminó un par de cuadras por las calles arboladas y llegó a la casona blanca que daba al río. Habían pasado tres años, quizá cuatro, pero el gesto de desmayada, fatal adolescencia no se le había borrado de la piel.

La recibió una enfermera. Mientras esperaba en la salita que fueran a buscar a Iván, Laura empezó a sacudirse pelusas imaginarias de su pollera de sarga y después se pasó la mano por el pelo desordenado. Había elegido un asiento del tren con la ventanilla abierta y durante todo el viaje se obligó a no abrir los ojos; del monótono paisaje captó apenas los olores, el viento había contribuido a evitarle todo pensamiento. Pero ahora una súbita urgencia la hizo saltar de la silla y decirle a la enfermera de la salita que prefería esperar afuera. Había algo hermoso en torno a sus pómulos casi transparentes, un asomo de voluntad y de pavor al mismo tiempo. La enfermera le sugirió que recorriera el jardín mientras esperaba.

Laura evitó los bancos de metal pintados de blanco, descascarados, y caminó a la deriva por las zonas soleadas. Tenía la mano apretada contra el pecho y movía los labios en forma imperceptible. Iván apareció acompañado por un enfermero que la saludó con parquedad y se alejó. Quedaron solos en un ex-

tremo del jardín, donde crecían unas florcitas silvestres que se confundían con el pasto. Laura bajó los ojos hasta los zapatos de él: toscos y sin cordones, rodeados de pimpollos amarillos.

Iván le tendía la mano. Ella se la tomó entre las suyas, con la mente en blanco. El la miraba con una sonrisa perpleja y descolorida. Tenía barba de varios días y el pelo rapado.

—Estás igual —le dijo al fin.

Laura estuvo a punto de justificarse. Le soltó la mano sin mirarlo del todo, sonrió y se encogió de hombros.

—¿Cómo... cómo te tratan? —dijo—. ¿Estás contento?

El levantó apenas las cejas. Sacudió un par de veces la cabeza en un movimiento casi mecánico y dijo:

—Las veces que me han hecho esa pregunta acá.

Tenía una mirada acuosa, casi velada, que a ella le costaba enfrentar. Laura abarcó con un gesto el jardín lleno de hojas caídas. Su pelo se movió pesadamente, y al rozarle el ojo la hizo parpadear.

—Este lugar es hermoso.

—Podemos caminar un rato —dijo él.

Era la hora de la siesta. En los bancos que había debajo de los árboles se veía algunos internados; a Laura le parecieron objetos inánimes. Caminaron por el jardín hasta llegar al cerco de madera que separaba la playita de la clínica.

Iván abrió el portón y esperó que ella pasara primero; Laura se había rezagado un poco. Después se sacó los zapatos sin agacharse y ella lo imitó. En el mismo movimiento recogió sus sandalias y los zapatos de él.

El portoncito giró sobre sus gones oxidados. Iván miró la mano extendida de Laura, que sostenía sus zapatones sin saber bien qué hacer, y el óvalo de su cara, que un momento antes, al inclinarse, había quedado oculto por el pelo.

—Nosotros le decimos la playa

de los locos —dijo—, mirando hacia el agua.

★

El sol daba de lleno en las mesas con manteles a cuadros del Club de Pescadores. Mucha gente había elegido almorzar en la terraza, y el sonido de la charla y el rumor del río debajo se sumaron al alegre burbujeo que les produjo a los dos el vino blanco. Eran felices, conscientes de su juventud y del verano, tenían los ojos entrecerrados y los rostros vueltos hacia el sol.

Laura se apoyó contra el respaldo del asiento y casi gritó con la voz grave que le salía cuando estaba un poco borracha y contenta:

—¡Un hijo de Iván! —mientras se tocaba la barriga y miraba al cielo ciegamente.

Algunas caras de las otras mesas se dieron vuelta, más o menos disimuladamente; caras atrevidas que sonreían, caras curiosas que pedían enterarse de más. Pero Laura ya había retomado la posición anterior e Iván levantaba su copa con ética solemnidad, y la manera en que se miraban dejaba definitivamente al margen al resto del mundo.

En ese momento pasaron por encima de la terraza dos gaviotas que graznaban, y los dos miraron hacia arriba, y el sol de febrero pareció dispuesto a concederles cualquier deseo que pidieran.

★

Con los zapatos en la mano comenzaron a caminar hacia la orilla. Pasaron la zona de pastos duros y ralos, y pronto estuvieron en la breve franja de arena sucia. El cielo estaba plomizo y no corría nada de aire.

—Te escribí —dijo ella de pronto.

—Cuatro cartas —dijo Iván.

Tenía la mano libre en el bolsillo de su holgado pantalón y caminaba arrastrando los pies. —Ninguna el primer año, una el segundo, dos el tercero. Y la tarjeta de Navidad.

—Es que se me ocurrió hacer yo misma las tarjetas y pensé que, a lo mejor...

—Me imaginé. Estaba bien hecha.

—No —dijo Laura—. Pero supongo que eso no importaba.

Siguió caminando sin mirarlo. Iván se había detenido. Cuando ella se dio cuenta y giró hacia él lo vio mirando el agua. Más allá empezaban los camalotes. A lo lejos pasaba una draga. El río estaba marrón y espumoso. Los dos seguían descalzos, aunque la arena estaba húmeda y tenía alquitrán.

—Te puedo contar algo de mí en estos años —dijo ella con la mirada baja.

Iván seguía mirando el horizonte, casi sin fuerza.

—Dale —dijo, sin moverse.

Laura empezó a hablar. Iván se sentó sobre la arena húmeda y dejó los zapatos a su lado. Ella los acomodó con el pie y se sentó encima, cuidándose de no apoyar la pollera de sarga contra la arena. Hizo todo eso sin dejar de hablar. Su voz iba ganando un ritmo parecido a la draga, que no terminaba de perderse en la línea del horizonte. Cuando calló, finalmente, Iván la miró con cara inexpresiva.

—Todo salió bien, en suma —dijo.

Y Laura lloró.

★

Estaba esperándola en el café desde hacía más de media hora. Laura llegó agitada, dejó caer el bolso con estrépito sobre la silla que quedaba libre y le dio un beso fugaz en la mejilla. Tenía la cara fría y respiraba agitadamente.

—Perdoname, pero te viniste a elegir un lugar tan lejos...

Iván pidió dos cafés. Después encendió un cigarrillo y pitó varias veces, sin dejar de mirarla.

—¿Hace mucho que estás? —preguntó ella.

El se encogió de hombros. Al rato dijo con voz hosca:

—¿Qué pasó?

Laura se miró las manos, juguetó con un terrón de azúcar. El pelo se le sacudía siguiendo los movimientos del terrón entre sus dedos.

—Hablé —dijo. Y con una voz que quería ser más convincente:

—Iván, es una locura. Quiero decir, es una locura hermosa, pero...

—Levantó los ojos hacia él— Vuelvo con mi marido.

A lo lejos sonaban las sirenas de los barcos, en la dársena. Laura tenía los ojos vidriosos. Alguien abrió la puerta del bar y se filtró una corriente de aire frío que la incitó a seguir hablando.

—Me dijo que está bien que tenga el chico, que si vuelvo está bien. Hasta lo quiere anotar como hijo suyo... Entendeme, por favor, no quiero...

—Perderlo. Ya me lo dijiste —murmuró él con voz seca.

—Iván, estuve pensando mucho, sabes. Hay cosas que nunca te dije y...

—Qué —casi gritó. Tenía el puño apretado sobre la mesa. Los nudillos estaban blancos. —Decilo.

—Que vos... que me das miedo —dijo ella sin aliento—, que no me animo a irme con vos, que no quiero perder mi hijo.

La mano de Iván se aflojó un poco. Laura revolvió en el bolso hasta encontrar el paquete de cigarrillos. Con cautela, agarró el encendedor de él, que estaba sobre la mesa.

—Tu hijo. Claro. De pronto la esposa arrepentida decide volver al hogar, pero se lleva como trofeo...

—No digas eso, por favor.

Iván la miró con fijeza. El blanco de los ojos se le había opacado. Laura evitó mirarle la boca, que le temblaba visiblemente.

—¿Cuándo decidiste todo esto?

—Iván, por favor, qué creés. A mí también me duele.

Con una suavidad inusitada ella corrió las tazas de café y dejó un corredor libre entre ambos. Miraba la mesa sin parpadear, haciendo un esfuerzo por acumular lágrimas en los ojos.

—No suspires más —dijo él.

—¡Pero por qué no querés ver las cosas! Por qué no querés en-

tender que esto que siento no alcanza para na...

El cuerpo de Iván se estremeció. Laura se echó hacia atrás instintivamente y habló con voz temblorosa, ahora sí al borde del llanto:

—¿Me vas a pegar?

Pero él se levantó y fue hasta el mostrador, sin decir una palabra. Cuando el mozo le dio el vuelto, Iván pareció desorientado por un instante. Después siguió hasta el fondo y se metió en el baño de hombres.

Laura se secó las lágrimas con la manga de su campera. Esperó un par de minutos que él regresara, mirando su saco sobre la silla vacía. De pronto pensó que Iván podía estar esperando que ella se fuera para volver del baño. Se levantó con brusquedad, se colgó el bolso al hombro y dudó un instante antes de salir del bar.

Primero sopló un viento débil y caliente. Después terminó de encapotarse el cielo y empezó a llover en gotas gruesas. Iván se levantó y Laura se levantó también; corrieron por la arena hasta el portoncito y después por un sendero entre los arbustos que iba directamente a la galería. Dejaron caer los zapatos junto a una columna. Laura se miró los pies y trató en vano de limpiarse las manchas de alquitrán. Después se volvió hacia Iván,

que se había sentado en los escalones de la galería. El alero los protegía de la lluvia y, a la vez, les permitía ver el cielo brumoso.

—Parece una tormenta de verano —dijo ella.

—Sólo le falta la furia.

Y Laura supo que era cierto. Sólo le faltaba la furia. Y la fugacidad. Porque las gotas no dejaron de caer ni siquiera cuando ya no se vio la draga en el río. Laura tenía las piernas juntas y las manos rozándole los tobillos. El mentón contra la pollera de sarga y el pelo cayéndole sobre la cara. Iván estaba con las piernas abiertas y los codos apoyados contra los escalones.

De vez en cuando oían pasos por la galería; lentos, arrastrados, de un interno; rápidos, eficaces, de una enfermera. Laura abrió su cartera y sacó un paquete de cigarrillos. Le ofreció uno a Iván y encendió ambos. El no alcanzó a terminarlo; había dejado de fumar en la clínica.

Arrojó la colilla al pasto mojado y extendió el brazo con la palma de la mano vuelta hacia arriba, para ver si seguía lloviendo. Fue un movimiento banal. Pero Laura reparó en las cicatrices violáceas en la piel blanca de la muñeca.

—Supongo que yo también tengo un par de cosas que contarte —dijo Iván después de un largo silencio. Laura se había envuelto con sus brazos y no apartaba los ojos de sus pies descalzos. —¿Laura?

Ella asintió con la cabeza. Y como llevada por ese movimiento, terminó por mirarlo de costado.

—Me imagino que sí —dijo en un hilo de voz.

★

Iván entró en el baño de hombres, acompañado por el sonido de la puerta vaivén al cerrarse. Avanzó en la penumbra hasta el espejo que había sobre el lavatorio. Tenía en la cara el mismo gesto crispado de desorientación con que se levantó de la mesa. Se miró directamente a los ojos en la mala luz.

—Qué pasa. Qué carajo pasa con vos —susurró al espejo sucio—. Ibas a pegarle.

Tenía las manos aferradas al borde del lavatorio. Hablaba con las mandíbulas tensas y los dientes apretados. Un leve temblor le impedía quedarse del todo erguido, y la suela de goma de sus zapatos se adhería al piso pegajoso.

—No vas a decir que no te esperabas este final. Pero insistís; a ver hasta dónde... Ella tiene algo en la barriga, por si te olvidaste.

Estuvo sin parpadear hasta que se le nublaron los ojos y debió bajar la cabeza. El baño no tenía ventana yapestaba a orina. Lentamente, sus manos fueron aflojando la tensión contra el borde del lavatorio. Las mandíbulas cedieron y un breve escalofrío entre los hombros terminó de disolver la furia.

Abrió las canillas y se enjuagó una y otra vez la cara, el pelo, la nuca. El agua salía fría y sin fuerza. Le dolía todo el cuerpo. Se alejó del lavatorio y fue a sentarse



en uno de los inodoros. Dejó la puertita abierta. El agua le corría por la espalda y le ponía la piel de gallina. Tenía las manos flojas, colgando a los costados del cuerpo, casi tocando el piso, y la espalda contra la pared.

Su respiración se fue aquietando. De pronto tocó con los dedos una superficie fría. Casi sin darse cuenta levantó el objeto metálico del piso. Era una medalla con la imagen de Don Bosco de un lado y, en el reverso, la inscripción: "El Señor protege a los niños". El eslabón estaba roto; seguramente había sido parte de un llavero. La frotó con los dedos hasta entibiársela y, después, apoyó la nuca contra la pared, abrió la mano y dejó caer la medalla con una sonrisa torcida.

★

El atardecer pasaba casi desapercibido en el cielo nublado. Laura e Iván se habían puesto los zapatos. Estaban sentados en dos sillones de mimbre pintados de blanco, en la galería. Un enfermero se acercó y le avisó a Laura que el horario de visitas estaba terminando. La cara de ella se ensombreció y las manos volvieron a ensañarse con las pelusas de su pollera.

—Somos puntuales —dijo Iván.

Laura apenas sonrió. El enfermero se había esfumado. Adentro habían prendido las luces y se oían los preparativos para la cena.

—Si querés no me contestes —dijo Iván de pronto, con el mismo tono de voz de toda la tarde—, pero me gustaría saber por qué viniste.

Las manos de Laura habían terminado por anudarse sobre la falda de su pollera, pero seguían moviéndose. La cabeza baja y el pelo caído sobre la cara le ocultaban la expresión. Su voz salió como del fondo de una caverna.

—Iván, hace dos días... Se murió. Tu hijo.

Había empezado a soplar un viento frío que alejaría los restos de la tormenta. Pero de pronto fue como si ese viento hubiera traído la oscuridad. El cuerpo de Iván estaba absolutamente inmóvil. Sintió que le zumbaban los oídos. Desde muy lejos le llegaban los sollozos ahogados de Laura, que se había cubierto la cara con las manos. Trató de tragar y sintió en la boca el sabor agrio del cigarrillo. Con un esfuerzo tensó los músculos del cuello para evitar los primeros temblores.

Suspiró. Fue un esfuerzo y Laura pareció notarlo, porque dejó de llorar. Se oyó nuevamente la voz del enfermero a escasos metros, llamando a otro interno y prendiendo las luces de la galería.

Con una torpeza casi marcial Iván se puso de pie. Laura había bajado las manos y lo miraba como una autómata. La súbita luz dio un aire impúdico a la galería. Iván desvió los ojos de Laura y dijo con voz trémula al enfermero, que pasaba junto a ellos:

—Acompañá a la señora, por favor. Ya se iba y no conoce el camino.



Una oración

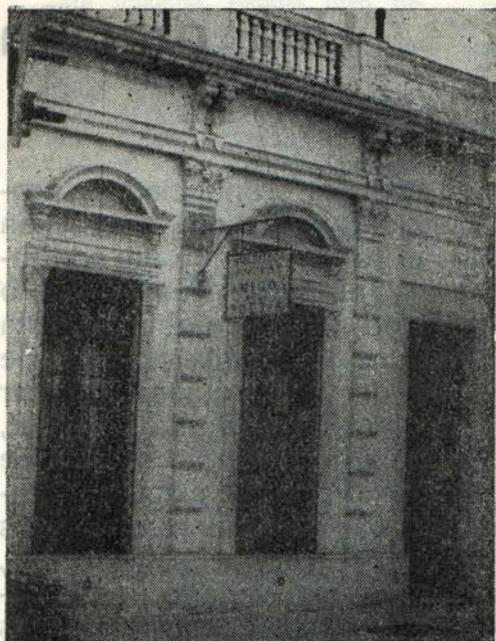
Mi boca ha pronunciado y pronunciará, miles de veces y en los dos idiomas que me son íntimos, el padre nuestro, pero sólo en parte lo entiendo. Esta mañana, la del día primero de julio de 1969, quiero intentar una oración que sea personal, no heredada. Sé que se trata de una empresa que exige una sinceridad más que humana. Es evidente, en primer término, que me está vedado pedir. Pedir que no anochezcan mis ojos sería una locura; sé de millares

de personas que ven y que no son particularmente felices, justas o sabias. El proceso del tiempo es una trama de afectos y de causas, de suerte que pedir cualquier merced, por ínfima que sea, es pedir que se rompa un eslabón de esa trama de hierro, es pedir que ya se haya roto. Nadie merece tal milagro. No puedo suplicar que mis errores me sean perdonados; el perdón es un acto ajeno y sólo yo puedo salvarme. El perdón purifica al ofendido, no al ofensor, a quien casi no le concierne. La libertad de mi albedrío es tal vez ilusoria, pero puedo dar y soñar que doy. Puedo dar el corazón, que no tengo; puedo dar la esperanza, que no está en mí; puedo enseñar la voluntad de aprender lo que sé apenas o entreveo. Quiero ser recordado menos como poeta que como amigo; que quien repita una cadencia de Dunbar o de Frost o del hombre que vio en la medianoche el árbol que sangra, la Cruz, y piense que por primera vez la oyó de mis labios. Lo demás no me importa; espero que el olvido no se demore. Desconocemos los designios del universo, pero sabemos que razonar con lucidez y obrar con justicia es ayudar a esos designios, que no nos serán revelados.

Quiero morir del todo; quiero morir con este compañero, mi cuerpo.

Jorge Luis Borges

1899 - 1986



En la calle Catamarca, entre San Juan y Humberto 1º, puede verse hacia la mitad de la cuadra, una vieja casa con dos altas ventanas de reja, una puerta desvencijada y un gran cartel que dice AMIGOS DE LA POESIA. Es la casa de Miguel Puig, poeta de veintitantos libros inéditos y uno de los pocos grandes encuadernadores que van quedando en una ciudad que mata de hambre a sus poetas y a sus artesanos. Las habitaciones de esa casa que dan a la calle, son una biblioteca, quizá la única biblioteca dedicada a la

¿Desde cuándo funciona la biblioteca y cómo se mantiene?

Como biblioteca funciona desde hace veinte años. Yo estoy en la casa desde hace cuarenta y cinco. Nadie la subvenciona. Se mantiene con mi trabajo de encuadernador. Que, en general, es gratis.

¿Quiénes la utilizan?

Chicos de la primaria, del secundario, de escuelas nocturnas, a veces de la facultad también. No sólo a buscar libros sino a hacer consultas, a buscar orientación no sólo sobre poesía o literatura; la biblioteca está especializada en poesía pero tenemos obras de antropología, ciencia, técnica. Incluso vienen de las escuelas. En vez de dar la clase en la escuela sobre arte o artesanía, vienen los veinte o treinta alumnos con los maestros y yo les doy clase acá.

Pero, si la encuadernación y las clases son gratuitas, vos acá no ganas un peso.

Tengo broncas con mi mujer que me dice "dedicate a hacer algo práctico". Lo gracioso es que ella hace cerámica.

¿Qué escritores conocidos o no vienen o han venido?

Quien más quien menos por acá han pasado todos. De Luis Franco, Barletta y Sábato a ustedes y también pintores: Urruchúa, Petoruti, Quinquela. Todos esos cuadros que

ven ahí son contribuciones a la biblioteca. El de Quinquela está dedicado porque con Quinquela éramos muy amigos.

Vos además de tener la biblioteca y de encuadernar, ¿sos poeta? Hablanos un poco de eso.

Poeta es lo que soy. Además es lo demás.

¿Cuántos libros has escrito?

Tres libros publicados y veinte sin publicar: poesía, teatro, teatro para niños, cuentos. Hasta ensayo. El último, el que acabo de terminar, es al que más cariño le tengo. Es un poema gauchesco, tiene más de dos mil setecientos versos. Gauchesco no en el sentido tradicional. La obra no trata, en absoluto, el tema nativo o folklórico. El personaje, al que yo llamo el paisano Quevelindo, —el que ve lindo— es un viejo de la provincia de Buenos Aires que en rueda de mate y de asado un domingo por la mañana, cuenta lo que a él le contó un gringo. Y lo que le contó ese gringo son sucesos de la guerra civil española. Aclaro que yo estuve en la guerra civil española: puedo hablar de este tema. Mientras él narra estos sucesos, los paisanos interrumpen muchas veces para preguntarle cosas. Esto ayuda, claro, a que la obra no sea un monólogo, le da también matices ri-sueños. Le preguntan, por ejemplo: "Si la cosa sucedió / tal como us-

"...además, es lo demás"



entrevista a

MIGUEL PUIG

poesía que hay en nuestra ciudad. En el centro del cuarto, hay un tablero de ajedrez con sus piezas; por todas partes, cuadros y poemas murales. Y miles de libros. Hablar con Puig es, se lo proponga uno o no, aprender una cantidad de cosas inesperadas. Oyéndolo, se tiene la impresión de estar frente a uno de aquellos antiguos anarquistas de la época de oro. Irreverente, discutiador, lento bebedor de mate o vino, tres pasiones lo definen: la poesía, la lectura, la libertad.

ted la contó / o añade su parecer."

Y el Quevelindo le dice: "A veces cuando se cuenta / y si es muy larga la historia / cuando afloja la memoria / alguna cosa se inventa. / Y no es que la mente mienta / sino que al irlo contando / se nos van imaginando / cosas que pudieron ser / porque entre crear y entre creer / la idea se va forjando." Esto justifica que el viejo cuente con palabras suyas cosas que ocurrieron en España y que no ha vivido. La obra está contada en el lenguaje del paisano actual. Sus referencias son nacionales. Quevelindo no tiene la pretensión de ser un gaucho. El gaucho es de hace más de un siglo. Este es un paisano de los últimos treinta o cincuenta años. Pero, por supuesto, para explicar las brigadas, la guerra, debe apelar a las montoneras, a las lanzas a lo que tiene que ver con la historia nacional.

¿Lo estás escribiendo o ya lo terminaste?

Lo terminé en el ochenta y uno. Hace cuatro años, por lo menos, que lo vengo corrigiendo. Traté por supuesto, de apartarme de la tradición del Martín Fierro. Por eso está escrito en décimas.

La décima, además, es muy española. Mucho más española que la sextina que utiliza Hernández.

—Espinel, el famoso Espinel, fue el creador de la décima. A las dé-

Galerna

editorial • distribuidora
• librerías •

Charcas 3741
(1425) Capital!

●72-6693
71-1739/4458

Los mejores
autores argentinos
publican con nuestro sello
Narrativa • Ciencias Sociales
Colección Patagonia • Testimonios

Distribuimos
todos los sellos nacionales
y 100 Editoriales extranjeras
Atendemos pedidos
para todo el mundo



SOLICITE LISTADO DE
EDITORIALES EN DISTRIBUCION Y
CATALOGO DE NUESTRO SELLO

Para lectores exigentes, nuestras LIBRERIAS.

Zona Tribunales: Tucumán 1425 - Tel. 45-9359 **Barrio Norte:** Av. Santa Fe 1965 - Tel. 4-6785

Zona Congreso: Av. de Mayo 1469 - Tel. 37-0994