

---

Bárbaros: Marx,  
Freud y la conciencia de ser un  
gran hombre

---

# BABEL

---

REVISTA DE LIBROS

---

---

La esfinge:  
Entrevista a  
Jorge Asís

Revista mensual, Año I, Nº 5,  
Noviembre de 1988, A 28.-

---



---

**Dossier. Sarmiento: ¿Gloria y loor?**  
**Traducir es viajar/ Rosas y Sarmiento/**  
**Las miradas del Facundo/ El frac como**  
**programa/ Africa versus Ranqueles/**  
**Florilegio de citas sarmientinas**

---

---

**Todos los libros/ Opiniones/ Narrativa/**  
**Política/ Entrevistas/ C. Sociales/ Anticipos/**  
**Poesía/ Juegos/ Teatro/ Servicios/ Biografías/**  
**Investigaciones/ Ciencias/ Novedades/**  
**Psicología/ Caprichos/ Infantiles**

---

# SEIS AÑOS PONIENDO LA TAPA

1982-EL PORTEÑO-1988



Enero de 1982. Primer número dedicado a los aborígenes. El Porteño los calificó entonces como "los primeros desaparecidos de la Argentina". Gobernaba Fortunato.



Noviembre de 1983. La portada anterior, era para Hebe de Bonafini. El beso de lengua ilustrando el tema "el sexo en la democracia" causó el primer escándalo de la transición a través de afiches de promoción callejeros, un mes después asumió Alfonsín. Sexo noajo.



Diciembre de 1985. La democracia se ponía densa, la crisis acechaba. Este es el segundo número de la revista hecha en cooperativa, continuidad, decíamos en la presentación del mes anterior, de "un singular equilibrio entre lo marginal, lo culto y lo popular". La democracia se ponía densa. La tapa anunciaba un suplemento sobre las utopías: "Argentina 1985: ¿El fin de las ilusiones?". Siguió título, debajo, nota exclusiva. "Casella: Quiero que Angeloz sea presidente". En fin.

EN EL PAÍS DEL DESCONCIERTO,  
EL PORTEÑO PIENSA MEJOR

Con sexo, drogas y rock'n'roll/Cultura de masas, antropología,  
territorios/ Vida cotidiana/Marginales,  
psicobolches & posmodernos/Literatura y cuartetos



Septiembre-octubre de 1987. Ante las elecciones, la pregunta era tan ácida como el clima nacional: "¿A quien cazzo votar?". Ganó Cafiero. Al número siguiente, propusimos la efigie del general en su caballo pinto y un espacio vacío en lugar de rostro. La pregunta: "¿Qué Perón vuelve?" Acerque una lupa, si mira sobre la gorra de Perón verá un rostro que sonríe. Es Menem.



Junio 1987-Febrero 1988. Es mucho más que política. Es el lugar de la memoria. La pregunta del número 66 la responden los militares en el 74.

## EL PORTEÑO: EL PERIODISMO QUE LOS DEMÁS INTENTAN

(con suerte por demás dudosa)



### AGUILAR

#### ALFAGUARA

Horacio Vazquez Rial  
**HISTORIA DEL TRISTE**  
(De Perón a Videla, la Historia del Triste es un relato apasionante de un pasado no tan lejano)

A.B. Yehoshua  
**DIVORCIO TARDIO**  
(Ambientada en Jerusalén, Haifa y Tel Aviv, Divorcio Tardío ofrece una visión aguda y realista de la vida cotidiana en el Israel de nuestros días)

Michael Tournier  
**LA GOTA DE ORO**  
Tobias Wolff  
**DE REGRESO AL MUNDO**  
Peter Carey  
**BENDITO HARRY**

#### TAURUS

Pierre Bourdieu  
**LA DISTINCION**  
(Criterio y bases sociales del gusto)  
Francisco J.L. Tello  
**TEORIA Y ESTETICA DE LA MUSICA**  
V.V.A.A.  
**HISTORIA DE LA LITERATURA INGLESA**  
(2 Tomos)  
Karl Marx y Friedrich Engels  
**SOBRE PRENSA, PERIODISMO Y COMUNICACION**

Jürgen Habermas  
**TEORIA DE LA ACCION COMUNICATIVA**  
(2 Tomos)

#### EL LIBRO AGUILAR CLASICOS DE BOLSILLO

A. Brillat-Savarin  
**FISIOLOGIA DEL GUSTO O  
MEDITACIONES DE GASTRONOMIA  
TRANSCENDENTE**

Thadee Zielinski  
**HISTORIA DE LA CIVILIZACION  
ANTIGUA**

John Locke  
**ENSAYO SOBRE EL ENTENDIMIENTO  
HUMANO**

J. Lezama Lima  
**POESIA COMPLETA**  
(2 Tomos)

#### AULA XXI/ SANTILLANA

Ana María Kaufman  
**LA LECTO-ESCRITURA Y LA ESCUELA**  
Germán Gomez y Alvaro Gomez  
**INFORMATICA PARA EDUCADORES**  
J.L. García Garrido  
**LA ENSEÑANZA PRIMARIA EN EL  
UMBRAL DEL SIGLO XXI**  
(ANUARIO DE EDUCACION UNESCO)

DISTRIBUYE AGUILAR S.A.

Beazley 3860 (1437) Buenos Aires, Tel. 91-1406/1535/4000/4111/4324



## Conozca nuestro Premio Nobel veinte años antes.

Salvat presenta **Letras de Oro**. La colección más actualizada de la obra de los mejores escritores latinoamericanos, residentes en Estados Unidos. Seleccionados en forma conjunta con la Universidad de Miami, **Letras de Oro** reúne trabajos de: Conteris,

Jardines, Neale Silva, Reynaldo, Schmidhuber y Varderi. Conozca estos nombres hoy, cuando el mundo entero comienza a valorarlos. Después de todo, por qué esperar siempre veinte años para leerlos?

**SALVAT**

DISTRIBUYE: ULTRAMAR EDITORES S.A. - RIVERSIDE AGENCY S.A.C.

# BABEL

REVISTA DE LIBROS

Babel, revista de libros, Año I,  
nº 5.

Dirección: Martín Caparrós y Jorge Dorio.

Jefe de redacción: Guillermo Saavedra.

Secretaría de redacción: María Moreno.

Jefe de arte: Eduardo Rey.

Colaboradores de arte: Julieta Ulanovsky,  
Sabina Monza y Hugo Flores.

Coordinación y corrección: Eduardo Mileo.

Circulación y administración: David  
Blaustein y Juan Pablo Dicovsky.

Tráfico: Fernando Saavedra.

Colaboran en este número: Luis Chitarroni (Siluetas), Claudia Pérez Leirós (Ciencias), Elena Massat (Infantiles), Horacio González (Actualidad), Sergio Chejfec (Historias de vidas), Pablo Avelluto (Imagen y sonido), Gabriela Esquivada (Instrucciones), C. E. Feiling (Poesía y teatro), Alicia Paz (Psi), Germán L. García (Informe para el psicoanálisis), Alejandro Abramovich, Mágara Averbach, Ariel Barchilón, Pablo Bari, Sergio Berensztajn, Nicolás Casullo, Willy Cervone, Néstor Correa, Américo Cristóbal, Lelia Driben, Rubén Durán, Liria Evangelista, Christian Ferrer, José Luis Fliguer, Luisa Franco, Pablo Fuentes, Federico Galende, Gerardo Gandini, Eduardo Grüner, Daniel Guebel, Paula Hochman, Martín Kohan, Alicia Lamas, Daniel Link, Federico Loomis, Marcos Mayer, María Gabriela Mizraje, Graciela Montaldo, Graciela Ortín, Alan Pauls, Néstor Perlongher, Susana Poch, Eduardo Rinesi, Juan José Salinas, Matilde Sánchez, Daniel Scarfó, Mónica Tamborenea, Esteban Vernik, Jorge Warley y Liliana Zuccotti.

Diseño de tapa: Eduardo Rey.

Foto de tapa: Retrato de Helen Twelveteers  
(1929).

Composición: Letter Laser, Perú 457, 4º F.

Películas e Impresión: Caligrama, Wenceslao  
Villafañe 468, Capital Federal.

Distribuidor en Capital: Juan C. Gómez,  
Víctor Martínez 1606.

Distribuidor en interior: SADYE, Belgrano  
355, 9º.

Babel es una publicación de la Cooperativa de  
Periodistas Independientes Ltda., Tte. Gral.  
Perón 1219, 6º 28, tel. 35-8442 (1038), Buenos  
Aires, Argentina. Registro de la Propiedad  
Intelectual: en trámite. Prohibida su  
reproducción parcial o total. Derechos  
reservados. Los artículos firmados sólo reflejan  
la opinión de sus autores y no necesariamente la  
de la revista.

El libro del mes. *De los espejos y otros ensayos*, de Umberto Eco. Pág. 4

Tráfico/ Ranking del mes/ Lo que no debe decirse. Pág. 6

Sucesos argentinos. Pág. 7

Narrativas. Pág. 8

Siluetas. Andrei Bieli/ Charles Du Bos. Pág. 13

Bárbaros. Marx, Freud y la conciencia de ser un gran hombre. Pág. 14

Ciencias. Pág. 16

Infantiles. Pág. 17

Actualidad. Pág. 18

Breteles para Puig. Homenaje de Néstor Perlongher a los veinte años de *La traición de Rita Hayworth*.  
Pág. 21

Dossier. *Sarmiento*: ¿Gloria y loor? Pág. 22

Historias de vidas. Pág. 30

Imagen y sonido. Pág. 31

La mesa de luz. Gerardo Gandini/ El buscón. Pág. 32

La mujer publica. Pág. 33

Instrucciones. Pág. 34

Poesía y teatro. Pág. 35

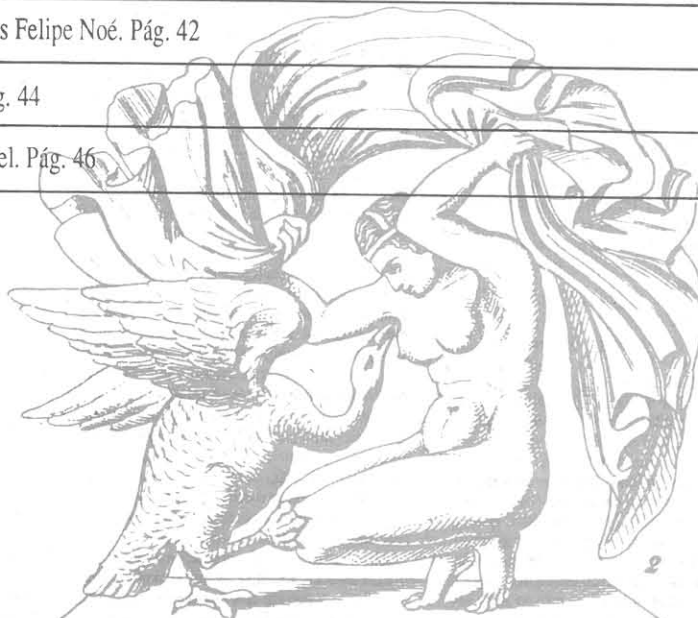
La esfinge. Entrevista a Jorge Asís. Pág. 36

Humanidades. Pág. 38

Anticipos. *Antiestética*, de Luis Felipe Noé. Pág. 42

Psicología y psicoanálisis. Pág. 44

El potrero. Los juegos de Babel. Pág. 46





## Las tentaciones de la escritura

El nacimiento de la escritura es el tema elegido por las Galeries Nationales du Grand Palais de París para esta exposición: pensándolo bien, era un gran desafío. Todavía los jeroglíficos egipcios son siempre divertidos, coloreados (aunque, en resúmenes, bastante conocidos); pero junto a ellos y antes aun viene la escritura cuneiforme sumeria, asiria y babilónica cuyos documentos son tablillas, casi siempre bastante pequeñas, que tienen la desventura, a ojos del profano, de asemejarse una a otra como gotas de agua y todas juntas podrían evocar sólo la idea de la labor de ganchillo de un maníaco.

Si, además, se piensa que algunas de ellas son pequeñísimas y que el escriba las tallaba encuadrando una porción microscópica a través de una caña, para trazar caracteres que ahora sólo conseguimos distinguir con la ampliación fotográfica, una exposición de tablillas en cuneiforme podría transformarse en una monótona colección de piedras. ¿Qué hacer?

Si hubiéramos estado en Mayo del 68, liamos a pedradas con gran esnobismo, si bien acabar en el hospital con traumatismo craneano por fragmento del código de Hammurabi no habría consolado a las víctimas.

En cambio, los organizadores de la exposición han ideado una solución espectacular. Están las tablillas, las estatuas, cilindros; cuando no está el objeto auténtico, está la fotografía; pero alegrado con paneles didácticos, de modo que la exposición se presenta un poco como un libro cuyas páginas, ilustradísimas, estuvieran colgadas de las paredes, en vitrinas, en pantallas.

De hecho, el catálogo —riquísimo— podría sustituir a la exposición, pero da más placer ver de cerca los objetos originales y, una vez que nos explican lo que dicen y de qué modo, las piedras verdaderas, bien iluminadas, parecen —perdón por el juego de palabras— hablar.

El recorrido por la exposición se vuelve alegre y, al cabo de poco, nos seduce el juego, hasta el punto de llegar a la sección infantil y sentir deseos de acabar en el recinto de los niños, que modelan la arcilla y con un estilite copian jeroglíficos y cuñas, como pequeños escribas.

Pero incluso la diversión de descifrar cuñas y jeroglíficos no es poca cosa. Nos sentimos en el pellejo de un gran rey que recibe al mensajero con su tablilla ilegible (los reyes no eran unos intelectuales, ni las cosas han cambiado demasiado desde entonces) y el escriba de la corte le traducía el mensaje: "Querido amigo, te envío a dos tipos que alguien aquí acusa de ser espías del enemigo. Tíralos al Eufrates y, si mueren, quiere decir que eran culpables; si se salvan, son inocentes. Entonces házme-lo saber y daré muerte a su acusador." Simple y eficaz, según el código de Hammurabi. No sé si funcionará con el Eber pues podríamos solucionar muchos procesos pendientes.

En resumen, una exposición llena de jeroglíficos y dameros: una Página de la Esfinge de la *Settimana Enigmistica*\*. No cito esta referencia al azar, pues los organizadores han tenido el acierto de descender a ejemplos de esta clase para hacernos comprender cómo funcionaban aquellos diversos sistemas de escritura.

Han hecho más incluso: siempre nos han dicho que muchos bajorrelieves y pinturas egipcios eran auténticas historietas, pero siempre cabía la sospecha de que se trataba de licencias interpretativas inventadas por Lancelot Hogben y por apasionados de Yellow Kid. Aquí, en cambio, egipólogos y conservadores de museo muy serios tienen el valor de exhibir el documento original y ponemos al lado de una re-

construcción dibujada con auténticas historietas, con sus bocadillos y todo y los jeroglíficos traducidos en buen francés, con los barqueros que se consultan o los dioses entregados a educadas conversaciones. Y, mira por dónde, una civilización enterrada se vuelve viva y divertida, aun para el visitante de escasa cultura arqueológica. Señal de que para hacer una buena exposición no hacen falta muchas piezas, no todas deben ser originales auténticos y el fetichismo del hallazgo puede atenuarse con la imaginación. Aquí tenemos una exposición para leer, un libro animado y —si se quiere— un genial guión televisivo ya listo para ser emitido.

Vivida así, la exposición puede inducir a muchas otras intuiciones. Para empezar: ¿fue bueno que se aprendiera a escribir? Acude a la mente el episodio contado por Platón, cuando el faraón reprocha al dios Thoth precisamente el haber inventado la escritura. Se acabó, le dice, el hombre ya no conseguirá cultivar sus pensamientos y su interioridad, porque tú le estás enseñando a objetivar su alma en tablillas y papiros. Adiós, memoria: ahora los hombres aprenderán a recordar mediante estos medios bastardos. Parece un discurso actual sobre las minicalculadoras y constituye una curiosa filípica que dan ganas de atribuir a un Sócrates, nada inclinado a escribir. Menos mal que Platón escribió en su lugar y después de algunos millares de años nos damos cuenta de que la invención de la escritura no impidió, por ejemplo, a Proust cultivar tanto la memoria como su interioridad. Pero los egipcios lo sabían bien, ya que ese dios Thoth se convirtió no sólo en el inventor del lenguaje y la escritura, sino también en el patrón de los escribas, el dios de la medicina y de la magia: divinidad semiótica como ninguna, sabía que leer los signos grabados en la piedra y leer los síntomas en un cuerpo humano, como, por lo demás, trazar signos para dirigir el curso de la naturaleza, es la misma cosa. No por casualidad el dios Thoth aparece representado con frecuencia como un mono: escribir, como hablar, es imitar mediante signos la realidad.

¿Cómo se imitan las cosas con los signos de la escritura? Esta exposición con sus ideogramas, que vagamente evocan la forma de las cosas, nos hace pensar en esos inventores de los "primeros tropos" de que nos habla Vico, que interpretan el mundo "por sustancias animadas": mo-

mento auroral en que todo es metáfora y onomatopeya. Pero la exposición evidencia bastante bien cómo el signo imitativo se vuelve abstracto rápidamente, pierde su referencia visual a los objetos, el pictograma se hace jeroglífico y el jeroglífico sigue siendo imagen, pero pasa a representar un sonido.

Acude a la mente el otro diálogo de Platón, el *Cratilo*, en que se discute si las palabras nacieron por naturaleza o por convención y la conclusión prudente es que tal vez al comienzo los sonidos imitaran las cosas, pero después ese parentesco directo se perdió y lo que era imagen viva de un objeto se convirtió en signo convencional.

Se utiliza el signo imitativo porque la arcilla y el estilite no permiten trazar bien las curvas. En segundo lugar, desde el principio los ideogramas no imitan las características de la cosa, sino los rasgos pertinentes de una concepción mental de la cosa. La tierra está representada por un rombo, la palabra por una tosca silueta humana con pequeños trazos transversales

que representan la barba y, así, atraen la atención sobre la boca como lugar de producción de la palabra.

Como se ve, no es tanto pura imitación cuanto un complejo juego de sinécdoques y metonimias visuales. Hace falta mucha fantasía para reconocer el concepto "rey" en un vago perfil humano con una especie de cepillo en la cabeza (el espantamoscas o cetro real). Por otra parte, si no hiciese falta fantasía, cualquiera habría podido interpretar los ideogramas, que, en cambio, permanecieron incomprensibles por dos mil años, y Champollion, por la tremenda tensión de descifrarlos, murió a los cuarenta y dos años.

En cuanto al imaginativo jesuita barroco padre Kircher, que creía poder interpretar todo en sentido imitativo, menudas las que armó. Ve una serie de dibujos y lee: "Los beneficios del divino Osiris deben procurarse mediante ceremonias sagradas y la cadena de los genios a fin de obtener los beneficios del Nilo." Se frota las manos y se va a dormir tan contento, sin saber que esos signos querían decir sólo

# Umberto Eco: De los espejos y otros ensayos

## Un aliado del sentido común

¿Signo de los tiempos que corren? La compilación, que antes era un subterfugio elegante de editores o un homenaje a prestigios póstumos, es ahora un género de escritores vivos. Compilar ya no es el accidente que solía sobrevenirle a la posteridad de una escritura huérfana, sino una decisión de partida, casi un *a priori*: no uno de los muchos modos posibles de edición, sino el programa más decisivo de cierto pensamiento contemporáneo.

En sus ratos de dilettantismo, cada vez más periódicos, Umberto Eco es un escritor feliz de compilaciones. Pocos géneros convienen tanto a su conocido eclecticismo, a su ubicuidad prodigiosa, a la condición polimorfa de su práctica, a lo heteróclito de sus pasiones, sus objetos y sus tonos. De los espejos, que reúne en un solo volumen ensayos semióticos, intervenciones en mesas redondas, artículos periodísticos, conferencias, prólogos y resúmenes de prólogos, da cuenta con transparencia impecable de ese itinerario zigzagueante. Zigzagueante y voraz: porque el libro de Eco está animado por esa bulimia que es una de las marcas distintivas del saber que lo sostiene: avidez por los signos, gula de sentidos, toda una glotonería semiótica que cambia de objeto con una velocidad que nunca se atraganta.

En *De los espejos*, Eco, que ya había ensayado el atractivo confortable de la compilación en *La estrategia de la ilusión* (Lumen-De La Flor, 1987), se pronuncia sobre: los espejos, su fenomenología, su incierto valor signíco, y las extravagantes perversiones semióticas a las que podrían dar lugar; el teatro, modo de representación del que Eco no disimula sus celos, pero que acorrala sin piedad enumerando las perspicacias con que la semiótica querría dilucidarlo; el lenguaje del rostro (o fisiognómica), antiquísimo idioma de descifradores antiquísimos que el autor hace nacer con Aristóteles y pervivir, hoy, en las hipótesis faciales de la historieta (*tebeo* en el original) o de la caricatura; la oposición "experimentalismo/vanguardia", que, *mutatis mutandis*, traduce la más arcaica de "integrados/apocalípticos" o la más íntima de "Eco/todos los que acusan a Eco de haberse acomodado en la cresta de la ola"; el lector, cuya supervivencia es una de las preocupaciones mayores del autor (véase el





"Apries", que era el nombre de un faraón. Y ello porque los egipcios, con maravilloso descaro, usaban unos jeroglíficos en sentido pictográfico y otros en sentido fonético, como nosotros usamos las letras del alfabeto.

Una vez más acude a la mente Vico, quien, según nos han contado en la escuela, pensaba que primero hablaron los dioses con sinécdoques y metonimias (fuentes, peñascos, arroyos), después los héroes con metáforas (los labios del vaso, el cuello de la botella) y, por último, los hombres pasaron a la lengua "epistolar", mucho más convencional. Pero Vico sabía muy bien que sólo se puede hablar la primera lengua sobre la base de la última y que las tres lenguas, o los tres modos de producir signos, nacieron al mismo tiempo: como decir que la invención poética nace siempre sobre un tejido cultural anterior.

Estas tablas nos muestran, además, que desde entonces leer ha sido siempre interpretar, porque había que decir según el contexto cómo debía ponerse una imagen en correlación con su significado y en

qué dirección avanzar en la lectura. Como en un moderno pasatiempo jeroglífico, había que decidir qué leer primero, si el signo fonético o el signo pictográfico. Además, había que inventar las vocales y muchos signos que eran homófonos, como cuando el mismo sonido remite a significados diferentes. Entonces los egipcios tuvieron que inventar signos contextuales. Así, hay signos que remiten a ideas (casa, vaca, viento), signos que remiten a sonidos (la imagen de la boca, que se pronuncia "er", sirve para representar la consonante "r") y, por último, signos puramente determinativos: dado el mismo signo que representa un juego de damas y un hilo de agua, se añade como determinativo el signo de la tela y se lee "tejido"; en cambio, se añade el signo de un pájaro y se lee "estar enfermo". Por no hablar de la metátesis gráfica, en que el orden de los signos se invierte por razones decorativas, con lo que leer se convierte en un arte.

La escritura como metáfora de la textualidad, los códigos que se complican con reglas contextuales, ese dios Toth lo inventó todo, la verdad: las teorías de la de-

riva interpretativa, las místicas de la hermenéutica, que demuestran si acaso en nuestros tiempos una ineliminable nostalgia del jeroglífico, pero de un jeroglífico entendido aún al modo de Kircher. Porque los egipcios, y los sumerios, con esas invenciones conseguían escribir de economía, de catastro, de política, en una palabra, comunicaban y no se perdían sólo en el placer del texto.

Observaciones finales sobre las tentaciones de la escritura. Nace para registrar datos, pero en seguida pasa a desempeñar funciones ideológicas. Se describe muchísimo para celebrar, para establecer derechos, para subrayar prioridades. La escritura se convierte pronto en instrumento de poder. No sólo para los reyes que no saben escribir, sino también para los escribas. La exposición nos dice mucho sobre la formación de una casta intelectual, sobre los orígenes de la escuela como lugar de privilegio. Y esos escribas no sólo se organizan, establecen programas de estudio, celebran las dificultades, la belleza y el poder de su trabajo (ellos, los custodios de la palabra), sino que, además, se hacen representar

constantemente por las imágenes.

Servidores, custodios de bibliotecas cerradas a los profanos, entregados a un trabajo tan esquivo y humilde, que por culpa de su reserva se pierde durante milenios el secreto de su escritura, en verdad están orgulloso de su papel, son vanidosos, están siempre ahí, sentados o de pie, a dos pasos del rey o del faraón. Y, para ser cada vez más importantes, lo inventan todo, cambian las reglas del juego gráfico, hacen incisiones diminutas para que sólo puedan leerlas ellos, complican el jeroglífico porque (tentación nunca despreciada) cuanto más oscuro escribes más poder adquieres.

¿Cómo se sitúan esos escribas respecto al poder? Aparentemente, son sus siervos, sus amanuenses. Pero, si algo sabemos de ese poder y si pudo imponerse, fue también gracias a ellos. Hasta el punto de que hoy, al recorrer los pasillos de la exposición ya no sabemos si lo que nos cuentan sucedió de verdad, porque como testimonio de aquellos grandes imperios sólo han quedado sus tablas. Podrían haber mentido, haber inventado reinos y reyes que nunca existieran.

¿Y si nos hubiesen mentido los grandes descifradores de los siglos XVIII y XIX, como en el fondo, sin saberlo, mentía el padre Kircher? ¿Y si toda la exposición nos contara una historia inventada no por los escribas, sino por sus intérpretes modernos? ¿Y si esas piedras contaran en realidad una historia muy distinta?

Por fortuna, queda la piedra de Rosetta. Escrita en jeroglífico, en demótico y en griego, el texto griego nos dice explícitamente que la piedra es trilingüe: lugar de una posible mentira, los lenguajes y la escritura son también la única garantía de verdad que nos queda, y los signos se interpretan mutuamente. Que esas palabras ilustradas dicen de verdad lo que sabemos, lo sabemos gracias a otras palabras.

Los signos —fantasmas tenues— nos aseguran que los faraones existieron realmente en carne y hueso, establecen un vínculo sólido entre la aventura de los ojos y la aventura de los dedos que hoy tocan aún momias friabilísimas y, de otro modo, sin nombre.

\*Revista italiana de pasatiempos (crucigramas, jeroglíficos, etc.) (N. del T.)

Este artículo está incluido en *De los espejos y otros ensayos*. Umberto Eco. Trad. de Cárdenas Moyano; revisión de Elena Lozano. Lumen. Buenos Aires, 1988, 394 págs. Alrededor de A 240.

prólogo, la página 8 del prólogo) y cuyos movimientos, fintas, gestos, arrebatos y tácticas el piromante describe, no con el andamiaje epistemológico que lo protegía en *Lector in fabula* (Lumen, 1981), sino con la *nonchalance* típica con la que alguien que escribió *El nombre de la rosa* podría hablar de la figura del lector en "términos ideales"; el serial, noción que alude tanto a Dallas como al Orlando furioso, que recubre fenómenos como el dialogismo, la intertextualidad, la repetición, y que acaba convirtiéndose en la cifra invariable de toda la cultura; novelas "mal escritas" (*El Conde de Montecristo*) y pintura "mala" (Hayez); el vasto mundo de los mundos posibles, que Eco explora montado en un Pegaso pertinaz, el de la abducción, figura de razonamiento que, usurpada a Peirce, parece darle el aleph de las ciencias exactas, la ficción literaria, Isidro Parodi, los condicionales contrafactuales, toda interpretación, y de cualquier enigma policial (véase Colombo: Umberto Eco *muerde* por Colombo); dicotomías candentes como la de prosa y poesía, cuyos respectivos signos se propone definir; los matices del humorismo en Luigi Pirandello; las penetrantes disciplinas metodológicas de Huizinga, ludólogo decadente en el que Eco se complacía en reconocerse hasta que los imperativos de rigor, que son de rigor, lo obligan a morigerar el entusiasmo salpicándolo de reservas extremadamente sensatas; una defensa de la semiótica como ciencia y como filosofía, respuesta densa y no ininteresante a una estocada lanzada por Roger Scruton desde la *London Review of books*, donde Eco afila su lengua y hace brillar lo mejor de su ironía polémica.

¿Qué tienen en común estos textos escritos para saciar expectativas diversas, para complicidad de lectores advertidos y para desanar neófitos (entre paréntesis: uno de los efectos de la prosa de Eco es éste, y es eficaz: hacer que el lector nunca se sienta demasiado neófito y nunca demasiado advertido; los ensayos siempre hacen sentir la presencia de un resto de saber, que el autor administra reservándose para sí o adjudicándose generosamente a su lector), para el coloquio académico y para las manoseadas páginas de *L'Espresso*?

No sólo ciertas recurrencias temáticas, como el mismo Eco, haciéndose eco de la heterogeneidad del volumen, adelanta en el prólogo. Tal vez lo que recorre *De los espejos*, lo que le confiere un registro uniforme y hasta monótono, sea el estatuto mismo del semiólogo en

el campo del saber contemporáneo, una posición que estos ensayos dibujan con precisión displicente y cuya competencia moderna afirman casi sin comentarla, como si constataran la diáfana naturalidad de una evidencia. A un par de décadas de su auge, el saber semiológico ha cambiado de función. Ya no es el instrumento que le permitía a Roland Barthes, por ejemplo, desmontar los mecanismos del sentido común en las *Mitologías*. De los espejos muestra de un modo notable cómo la mirada semiológica es ahora una aliada del sentido común, no su acendrada contradictoria ni su negativo culpígeno. Antes era preciso ir contra esa espuma de opiniones y de doxas, aunque más no fuera para denunciar lo que en ella había de lenguaje, de ideología, de construcción retórica determinada por formaciones históricas-culturales. Ahora es preciso partir del sentido común, elegirlo como un axioma informulado pero vigente, y todo el trabajo del semiólogo consiste en *nombrarlo*, como si el saber semiológico, desplazado del centro del debate científico por problemáticas más *hard* y relegado a una confusa periferia de digresiones, se propusiera dar un idioma específico a ese murmullo anónimo que acierta, pero que está desposeído del lenguaje que proclamaría sus aciertos.

En *El signo de la poesía y el signo de la prosa*, Eco pone en escena esta nueva estrategia que le permite encabalgarse sobre la virtud mejor repartida del mundo, el sentido común, cuando, desviándose de toda la reflexión moderna sobre las diferencias entre prosa y poesía (Tinianov, Zirmunski, Jakobson), postula esta definición digna de Flaubert: "La poesía cambia de renglón antes que la prosa". Nomenclador del sentido común, el saber semiológico ya no apuesta a desmontar el tejido de ideas recibidas, de vulgatas, de asunciones naturalizadas. Más bien se alimenta de ellas y las pone en contacto: las legitima. Quizá nada extraño haya en esta mutación: si el mundo se ha semiotizado, si todos somos semiólogos sin saberlo, la tarea del semiólogo profesional se reduce a decirnos que lo somos. El asedio al imperio de los sentidos ya no encuentra en el sentido común su vía regia, sino su fundamento, su garantía y acaso su promesa de supervivencia.

Alan Pauls

## Tráfico

Una tribuna para los mercaderes

Hablar de la situación editorial hoy, en la Argentina, supone una referencia ineludible a la crisis del libro, al menos en su condición de producción y venta. Ya en el primer número de Babel Horacio García señalaba algunas cuestiones al respecto y, en los números sucesivos, otros colegas han brindado nuevas precisiones. Por eso, tanto como porque entiendo que se trata de un problema que necesita de un debate amplio y a fondo, prefiero hablar de nuestra propia experiencia, concretamente, la experiencia de la editorial Legasa.

La empresa dio sus primeros pasos en el país hacia final del '81, dentro de un proyecto mayor originado en España; pero casi de inmediato los problemas del mercado latinoamericano llevaron a que tuviésemos que arreglárnosla por nuestra cuenta. ¿Quiénes entonces? Los integrantes del equipo de comercialización que yo había formado en los diez años que estuve al frente de Seix Barral en los países del cono sur, más el aporte de Jorge Lafforgue, que se había desempeñado como asesor li-

terario en Losada y otras editoriales. Poco después se sumó a nosotros Rogelio García Lupo, para dirigir una colección sobre temas político-sociales. Con algunas variantes, con colaboradores permanentes y pasajeros, hemos producido desde fines de 1982 hasta el presente alrededor de 160 títulos, o sea entre 25 y 30 novedades por año (además, y afortunadamente, varias reediciones).

Nuestro catálogo se divide en dos grandes áreas equivalentes: narrativa (Nueva literatura, Viajes a los Mundos Imaginarios y la mitad de Omnibus) y ensayos o estudios en ciencia sociales (Nueva Información, Ensayo Crítico, Comunicación y Cultura, más la otra mitad de Omnibus). Pero si la cantidad de títulos es similar, debemos admitir que el favor del público, al menos en nuestro caso, se ha inclinado por el segundo rubro. Salvo el éxito en los inicios de *Carne picada* de Jorge Asís y luego de *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez, muy pocos títulos de narrativa llegaron a su segunda edición, mientras que en los ensayos tenemos varios títulos que compitieron con los dos antes mencionados: trabajos de, entre otros autores, Juan José Sebreli, José Pablo Feinmann, Rogelio García Lupo, Rodolfo Terragno, Fidel Castro-Frei Betto, etc., siendo mu-

chos, además, los que tienen segunda edición.

Quizá el momento histórico explique en parte este fenómeno, pero tal vez haya que reflexionar e indagar las razones de esa escasa resonancia. De seguir así vamos camino de publicar novelas como años atrás libros de poesía, es decir, con el entusiasmo bajo y las tiradas aún más bajas. Aludo a una encrucijada compleja para un editor, al cruce entre beneficio económico y fervor cultural. Ejemplifico: asumir el riesgo de editar una gran (calidad del texto) novela grande (430 páginas tupidas) como *Preterito perfecto* de Hugo Foguet; alegrarse con los pocos comentarios inteligentes, pero a la vez entristecerse —y mucho— ante la venta lentísima de sus ejemplares.

De lo dicho, que se circunscribe a la experiencia particular, aventuro dos juicios menos restringidos y que hacen al contexto sociocultural del país: 1) luego de las restricciones de todo tipo que impuso el "proceso", con la apertura democrática se esperaba una eclosión de nuevos nombres y fenómenos inéditos; pues bien, por el contrario, al nivel de la producción literaria las nuevas propuestas han sido escasas y no necesariamente enriquecedoras. 2) El apoyo que nos brindan los medios de co-

municación masiva es paupérrimo. Sin extremar las comparaciones: en la década del '60 *Primera Plana*, *La Opinión* y *Siete Días* —para poner sólo tres medios gráficos de diverso calibre— ofrecían un caudal informativo tamizado, dignamente valorado. Hoy, en lo referente a libros, la prensa es magra y de calidad dudosa; en cuanto a la televisión, —excepción hecha de *El monitor argentino*— el libro no existe, ni el más mísero programa se le dedica (no comparemos con Francia o España sino con México, donde Juan José Arreola o José Agustín son verdaderos divos).

Y para concluir: cuando algunos editores locales nos quejamos de las duras condiciones que soportamos, se nos suele aconsejar: exporten y sálvense. Pero una editorial que pretende ante todo un relevamiento y una discusión abierta de los problemas nacionales —como es nuestro caso— tiene un pequeño margen para interesar más allá de las fronteras patrias. La cuestión es revitalizar el mercado interno, aunque suene a perogrullada.

Seis años de pelea nada fácil; pero las dificultades nos fortalecieron y hoy nos siguen incitando a no bajar la guardia. Apostamos a ganar, en bien de la cultura nacional.

Rubén Durán

## Lo que no debe decirse

Una columna de José D. Forgione



¿Me extraña!...

Este feo modismo y otros que estudiamos más adelante inficionan y empobrecen el habla. El que sirve de título a estas líneas, por ejemplo, a más de corromper el lenguaje, elimina o desaloja expresiones de mejor origen y que han sido consagradas por los escritores castizos.

¿Qué sentido da el vulgo a dicho modismo? Usado como exclamación, los siguientes: *me sorprende, me asombra, me admira, me llama la atención, me pasa...*

En otros casos su empleo proviene de una corrupción del giro correcto *me causa extrañeza*.

1. *Me extraña* su conducta.
2. ¿Cumplió usted el encargo que le hice?

—¿Me extraña su pregunta!... ¿Cómo iba a dejar de cumplirlo?

3. *Me extraña* su silencio.

En estas frases resulta fácil reemplazar el modismo de marras, así:

- Me asombra* su conducta.
- Me sorprende* su pregunta.
- Me llama la atención, o me preocupa, o me inquieta...* su silencio.

*Extrañar* significa, principalmente, *desterrar a país extranjero*. Apartar, privar a uno del trato y comunicación que se tenía con él.

"El rey solía en lo antiguo extrañar o expeler del reino a los ricos hombres o títulos de Castilla por maldades que hubiesen hecho en la tierra, por delito de traición o alevosía, y por agravio digno de su real indignación".

*Extrañar*, es, asimismo, ver u oír con admiración o extrañeza una cosa. Sentir la novedad de alguna cosa que usamos, echando de menos la que nos es habitual.

1. El padre *extrañó* las palabras de su hijo.
2. No ha dormido bien porque *extrañaba* la cama.

3. A nadie *extrañó* que el príncipe malcinto y extenuado muriese.

En Hispanoamérica *extrañar* es echar de menos a alguna persona o cosa, sentir su falta.

La madre sufrió mucho *extrañando* a su hijo ausente.

En la pobreza el banquero *extrañó* los esplendores del pasado.

El substantivo femenino *extrañeza* denota: anomalía, rareza. Desvío, desavenencia entre los que eran amigos. Admiración, novedad.

En vez de la expresión de mal gusto *me extraña*, diremos:

Me causa extrañeza su actitud, etc.

### Bife

1. "Si sigues molestándome te daré un bife que vas a ver..."

2. "Hágame un bife con huevos". "Mañana comeremos unos buenos bifes antes de tomar el tren".

La palabra *bife* no pertenece al idioma castellano: solamente la registran algunos vocabularios como argentinismo.

En el lenguaje rioplatense significa bofetada o bofetón y, también, lonja o tajada de carne de vaca ligeramente asada en parrillas.

En el primer caso reemplazaremos la palabra *bife* por *bofetada* o *bofetón*. La bofetada es el golpe que se da con la *mano abierta*, en el carrillo o parte carnosa de la cara. Bofetón es una bofetada dada con fuerza. En América decimos *cachetada*.

No estará demás advertir que *cache* es el golpe que se da con el *puño cerrado*, en la cabeza o en la cara.

En el segundo caso, la palabra *bife* debe ser substituida por *bistec*, nombre que se da a la lonja o tajada de carne de vaca soasada (a medio asar, asada ligeramente) en parrillas.

*Bistec* está tomado del término inglés *beefsteak*, de *beef*, bucy y *steak*, lonja, tajada.

Oportuno es consignar que únicamente personas de escasa cultura emplean la palabra *bife* en vez de bofetada o bofetón; y, como las personas cultas no necesitan ni siquiera mencionar las dos últimas, esta nota lexicográfica ha venido a resultar superflua.

### Churrasco

Ya que hemos hablado del bistec, cedamos, ahora, la palabra a don Ramón C. Carriegos para que él nos cuente el origen de la voz *churrasco*, recientemente incorporada por la Academia a su Diccionario, con esta definición: *americanismo*. Carne asada en la brasa.

Dice el señor Carriegos: "El idioma español tiene el substantivo *churrusco* que significa pan tostado o que empieza a tostarse.

La carne puesta sobre las brasas y que empieza a cocerse, da la sensación de que se tuesta por su parte exterior, y es probable que el ibérico haya aplicado dicho substantivo a la carne asada.

Posteriormente el mestizo corrompería el vocablo español designando a la carne asada a las brasas o al asador con la palabra *churrasco*, que tiene pronunciación más suave y por consiguiente más fácil que *churrusco*. El hombre instintivamente modifica las palabras cuya pronunciación le demanda un esfuerzo bucal.

He aquí usado el vocablo rioplatense: "Primero voy a calentar agua para tomar un *chimarrón*", replicó el gaucha, que desde que salí de mi pago, ni como *churrasco* en silencio, ni puedo saborear un *verde* a mis anchas". ("El cacique blanco" por Filiberto de Oliveira César).

"A las ocho nos llamaron para el almuerzo y mientras, a diente despedazaba un trozo de *churrasco*, espí a mis compañeros de quienes todo quería adivinar en los rostros" (*Don Segundo Sombra*, por Ricardo Güiraldes).

### Preciosura

1. Este vestido es una *preciosura*...
2. ¿Qué *preciosura*! ¿dónde lo compraste?

La mujer argentina llama *preciosura* a todo aquello que la entusiasma o encanta por su originalidad. Una nena muy linda, una alhaja primorosa, un juguete singular, el adorno de exquisito gusto... son para ella *preciosuras*.

¿Nos atreveríamos a reprobar el uso de esta voz por el sólo hecho de no haberla aceptado la Academia? Si bien es cierto que en buen romance ha de decirse *preciosidad*, creemos que se enriquecería el vocabulario español con esta dicción frecuente en labio de la mujer argentina y muy grata a nuestros oídos.

*Preciosidad* denota calidad de precioso, cosa preciosa. Precioso es lo excelente, exquisito, primoroso y digno de estimación y aprecio. También, cosa de mucho valor o costo. Metales preciosos, piedras preciosas.

En sentido figurado se aplica al que es chistoso, festivo, decidor, agudo. En el lenguaje familiar equivale a hermoso. Esta joven es *preciosa*, aquel niño es *precioso*.

## Ranking del mes

### Ficción

El reino de los réprobos. Anthony Burgess (Sudamericana).

La ocasión. Juan José Saer (Alianza).

Elogio de la madrastra. Mario Vargas Llosa (Emecé).

Misery. Stephen King (Emecé).

### No ficción

De los espejos y otros ensayos. Umberto Eco (Lumen).

Tiempos modernos. Paul Johnson (Javier Vergara).

Conversaciones con Gorriarán Merlo. Samuel Blixen (Contrapunto).

Desde la orilla de la ciencia. Aníbal Ford (Puntosur).

Librerías consultadas: Clásica y Moderna, El Banquete, Fausto, Gandhi, Hernández, Premier, Prometeo, El Monje (Quilmes) y Capítulo (La Plata).



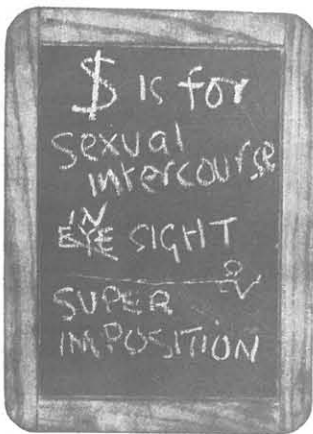
## JUDIOS Y POESIA

La AMIA (comunidad judía de Buenos Aires) ha dado vía libre a su Departamento de Cultura para que organice el 3er. Concurso Nacional de Letras con temática judaica. Esta vez el género estrella es el casi siempre segundón género poético. Podrán participar todos los escritores de lengua castellana. Las poesías concursantes deberán remitir a lo judaico (vivencias, humor, costumbres, inmigración, colonización, identidad, conflictos). Las obras deberán ser originales e inéditas, con una extensión máxima de 120 versos y presentadas en cinco ejemplares escritos a máquina, en español, a doble espacio y una sola carilla, figurando en cada carátula el título correspondiente y el seudónimo. En sobre cerrado aparte, se consignarán: nombre, apellido, seudónimo, dirección, teléfono y documento de identidad, sin otra inscripción exterior que el seudónimo bajo el que se concursa. Los trabajos serán enviados a AMIA, Departamento de Cultura, Concurso Nacional de Letras, Pasteur 633, 1º Piso, 1028, Capital.

El concurso abrió el 1º de setiembre y la recepción de trabajos finalizará el 30 de

## PSICOANALISTAS A LA ESCUELA

El hospital Borda ya tiene su escuela de psicoanálisis. La dirige José Grandinetti y la duración de la experiencia será de tres años. Nada de improvisaciones: el trabajo incluye ocho seminarios obligatorios, estudios de psicopatología, clínica, psicoanálisis



sis de niños y conceptos fundamentales de metapsicología. Miguel Calvano, Carlos Dellacasa, Norma Gentili, José Grandinetti, Rodolfo Luomo y Sergio Rodríguez integran el plantel docente. La largada del proyecto es en abril del año que viene. Y quien quiera participar puede informarse en el teléfono 953-1581, de 12 a 18 horas.

## DON CARLOS SE GANO LAS COMILLAS

Natasha Jeseña, Gonzalo Anes, Gonzalo Crespi, Mario Vargas Llosa y Beatriz de Moura decidieron darle el 1er. premio Comillas de 1988 a la obra *Los caballos del sol*, firmada por un tan Faetón.

Este concurso había agitado mucho los egos cuando la editorial Tusquets decidió dedicarlo a biografías, autobiografías y



memorias. Detrás del seudónimo se escondió Carlos Barral, precisamente un notable editor español que montó una empresa deslumbrante aun en los tiempos del generalismo. Don Carlos, sin menospreciar su obra en Seix Barral, prefiere reconocerse como poeta del grupo del cincuenta.

Para demostrarlo, allí está su libro *Figuraciones*. En los últimos tiempos se dedicó a meterse en una larga autobiografía de que van ya tres tomos: *Años de penitencia*, *Los años sin excusa* y el premiado *Cuando las horas veloces* que el autor había camuflado con el título *Los caballos del sol* y que se llevó el Comillas. El actual senador de la provincia de Tarragona trata de que se recuerde su única obra de ficción a la cual tituló con humor y vocación de futuro *Últimos castigos*.

## VERSEOS ABSTENERSE

Los organizadores del Premio Bial del Crítico de Arte han elegido hacer un tributo con la siguiente declamación: "Este concurso tiene como objetivo primordial rendir un cálido homenaje a la memoria de Jorge Feinsilber mediante el estímulo a la crítica de arte a la que aquél dedicara sus mejores esfuerzos, no sólo en el ejercicio de crítica y docencia sino también en la difusión amplia del Arte y de la labor de sus cultores". El certamen es para ensayos críticos sobre el arte del siglo XX. Las bases aclaran que "la denominación 'ensayo crítico' aspira a caracterizar un trabajo más exhaustivo y singular que la reseña o la monografía". Verbigracia, quedan afuera



los "guitarreros". Un jurado compuesto por Beng Oldenburg, Santiago Kovadloff y Néstor Cruz decidirá quién es el acreedor a los 20.000 australes del primer premio. Habrá también menciones premiadas con 5.000 australes, sumas que serán actualizadas según los precios al consumidor publicados por el INDEC en el momento de expedirse el jurado.

El plazo de recepción de obras vencerá el 17 de marzo de 1989 y éstas pueden enviarse a: "Premio Bial de Crítica de Arte Jorge Feinsilber", C. C. 118, sucursal 26 B (1426), Buenos Aires. Otra opción es entregarlas personalmente en Montevideo 160 (Buenos Aires) entre el 13 y el 17 de marzo de 1989. No podrán participar aquéllos que hayan nacido en fecha poste-

rior al 1º de julio de 1948. Las obras deberán estar escritas en español, ser inéditas, estar mecanografiadas a doble espacio en una sola cara del papel y en hojas tamaño carta. Cada participante está obligado a entregar 4 copias de su trabajo y éste tendrá una extensión mínima de 10 páginas y una máxima de 30. Es de rigor el uso de seudónimo, que deberá figurar junto al título del texto, cuyas cuatro copias serán presentadas en carpetas separadas. Estos mismos datos figurarán obligatoriamente en el anverso de un sobre cerrado dentro del cual el participante incluirá sus datos personales: nombre y apellido, domicilio, teléfono, número de documento de identidad, fecha de nacimiento y la fotocopia del comprobante de inscripción ante el Registro de Propiedad Intelectual.



## SANGRIAS DE MUJER

En el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Junín 1930) está funcionando una nueva presentación de Mitomina. La idea y la coordinación son de Monique Altschul. Este año el tema es "*Los mitos de la sangre*" y se desarrollará a través de talleres, espectáculos, mesas redondas, exposiciones de textos y propuestas plásticas. "La sangre es el río por el cual fluye toda la muestra y las actividades participativas. Pero este río rojo no es divisorio de aguas, sino más bien el elemento vital que amalgama ciencia, creación artística y tecnología volviendo nuestra reflexión pluralista e integradora", dice la presentación.

## LA SUGERENCIA DEL CRITICO

En el número anterior de Babel, y a raíz de mi reseña crítica aparecida en el Nº 3, Raúl García Luna, autor de *Bajamar*, la novela del pueblo, expone su contrariedad con, entre otras menos soeces, la siguiente invectiva: "¿Qué hacer? ¿Cruzarse de brazos? ¿Tolerar todos (escritor, editor, lectores, críticos) que alguien hunda el bote en pleno naufragio productivo sólo porque se le escapa el sentido de la navegación? No, viejo, no. Un poco más de humildad. Si tenés que hacerlo, hacélo, pero sin chorrear los pantalones". A mí me parece que este tipo de impropiedades le hace muy mal al espectáculo, al fútbol argentino y al deporte todo. Me permito, inofensivo, una sugerencia: hacete bien de abajo Raúl. En este pueblo, salvo Borges (q.e.p.d.), somos todos desconocidos. Y me parece que yo leí mejor tu libro que vos mi ínfima crítica.

## ¿VUELVE MAFALDA?

mafalda



Tiras y dibujos nunca antes recopilados en libro

En venta en kioscos y librerías



Ediciones de la Flor





### El hombre que llegó a un pueblo.

Héctor Tizón. Legasa.

Buenos Aires, 1988, 122 págs.

Alrededor de A 85.

Es paradójico el ciclo cumplido por Héctor Tizón. Quince años atrás era considerado un escritor imprescindible, uno de esos a los que bien vale la pena dedicar varias páginas para un reportaje o el adelanto de su nuevo libro, invitar a una conferencia, citar en algún artículo, incluir en un plan de estudios. Su obra recibía un trato similar, es decir que se adecuaba a los requisitos que permiten reconocer a un *proyecto* literario, considerarlo y distinguirlo como tal. Hoy, Tizón se ha transformado en un escritor casi marginal, que no suele aparecer mencionado en los suplementos culturales y cuyas opiniones, en caso de concurrir a algún encuentro o mesa redonda, seguramente serán tildadas de ingenuas frente a la pirotecnia ingeniosa —académica o no— que caracteriza a la moda dominante. En ese mismo sentido han mutado sus textos. El despliegue épico de *Sota de bastos, caballo de espadas* se ha convertido en las narraciones breves, ascéticas de *La casa y el viento* y este *El hombre que llegó a un pueblo*. Son libros eventuales, poco esperados, ninguna euforia los rodea, hasta resulta difícil imaginárselos un público o un comentario crítico acorde con su propuesta. Y tal vez esa prescindibilidad es lo mejor que podría haberles sucedido, a juzgar por los resultados.

*El hombre que llegó a un pueblo* describe una suerte de parábola, que recuerda a *Rulfo* y también a una vieja novela de Tizón, *Fuego en Casabindo* (recientemente reeditada por Puntosur), que también se iniciaba con la llegada de un hombre —un muerto— a una pequeña villa. Rápidamente aparecen una serie de elementos que subrayan las persistencias de su obra anterior: la geografía desértica del norte argentino, que, si por un lado, abre con su carácter fantasmagórico una perspectiva simbólica, por el otro remite a un mundo referencial concreto y sus correspondientes coordenadas históricas. Las persistencias también se verifican en las elecciones lingüísticas. Aunque el uso de localismos se da de una manera apenas notoria, asordada, como si esa pluralidad que informaba sus libros más conocidos hubiera sedimentado en una lengua única, mucho más homogénea y trabajada, y de la cual el mote de *regionalismo* ya no dice prácticamente nada.

*El hombre que llegó a un pueblo* es un relato extraño; porque, aun en medio de un ascetismo cuasi religioso, Tizón encuentra el modo de colar toques de humor ("¿Cómo? ¿Acaso estás queriendo discutir? ¿No te das cuenta de que te estás muriendo ciego y solo? Los moribundos no deben contestar."). Porque le queda resto como para trazar una metáfora sobre el lugar social—real o imaginado—de los intelectuales ("Su mente, seducida por la fuerza, comenzó también a trabajar para el enemigo... —Yo me iré con las mayorías... pero a pesar de esta súbita decisión, el hombre iría a cambiar una y otra vez de parecer, como a menudo le sucede a los intelectuales"), lo que produce un quiebre sorprendente en el relato y se convierte en doblemente irónico al pensar en ese libro único e innombrado que el hombre

siempre lleva consigo como una culpa.

Porque también los infortunios de ese pueblito aislado y muerto adquieren un fuerte carácter político e histórico donde es posible reflexionar sobre el papel jugado por la llegada de las fiestas cívicas, los automóviles y la radio, y las alteraciones que tales advenimientos producen; algo similar a lo que ocurría con el ferrocarril en *El cantar del profeta* y el bandido y en algunos de los cuentos de *El jactancioso* y *la bella*.

Remarcando su costado alegórico, el relato prescinde de los nombres propios y bautiza a los personajes a través de ciertos datos físicos que son los destinados a perdurar en esa memoria colectiva que suministra de un modo borroso



los materiales con que la historia se va conformando. Consecuentemente, el narrador se convierte en una suerte de cronista, de compilador del cúmulo de voces y versiones populares. El cronista se limita a reproducir lo que algunos cuentan de un modo y otros de otro, y a confrontar las leyendas y los dichos vulgares con la documentada versión del historiador (aparecen incluso las citas bibliográficas), pero abandonando la certidumbre de una verdad última.

*El hombre que llegó a un pueblo* cuenta el mundo de los vivos a través de su negativo: una tierra devastada, una comunidad oscura y muerta en su marginamiento. Cuenta la historia y la política a través del destino inevitable de un hombre, la fatalidad de un pueblo; lanza su amplia metáfora desde el acotado y pudoroso territorio de una leyenda folclórica. En fin, ahuyenta las precariedades que suelen amontonarse bajo el logotipo del realismo mágico o de la ficción antropológica para ofrecer algo un poco más humilde: buena literatura.

Jorge A. Warley



### Sargento Kirk: muerte en el desierto/ Hermano de sangre. Héctor Oesterheld. Puntosur.

Buenos Aires, 1988, 191 págs.

Alrededor de A 95.

En esta prolija edición, depurada pero fiel, Puntosur vuelve a poner en circulación las dos primeras historias de la saga del sargento Kirk, en versión novelada por el mismo Oesterheld a partir de sus guiones para la historieta original publicada a principios de la década del '50. Este volumen abre la serie Oesterheld de la misma editorial que, con la dirección de Juan Sasurain, anuncia la publicación más o menos completa de la obra narrativa del autor entre novelizaciones de guiones y relatos originales. Una saludable idea, sin duda, que promete ponernos nuevamente en contacto con la olvidada faceta de narrador puro del más notable creador de literatura de aventuras de la Argentina.

En el presente caso, el escenario de la aventura es el desierto, la circunstancia es la guerra y los personajes son indios *ichatogas*, *comanches* y *pawnees*, por un lado; *tropeiros* y oficiales del séptimo de Caballería, por el otro. Todos estos elementos remiten inmediatamente al recuerdo de centenares de películas norteamericanas donde los relucientes uniformes azules batían, inexorablemente, a crueles *pieles rojas* en aras del Progreso y la *Civilización made in USA*.

Precisamente, la primera impresión que recibe el lector no avisado sobre las características de la obra de Oesterheld es que, si bien la iconografía es harto conocida, algo fue cambiado de lugar, muchas cosas están trastocadas, partiendo de ese conflictivo protagonista: ya el mítico sargento Kirk.

La lectura de estos textos revela, una vez más, el grado en que Oesterheld transformó las convenciones y esquemas de la narrativa de aventuras desde todo punto de vista: la estructura narrativa, los rasgos del héroe, las implicancias sociales y psicológicas de la acción y las razones mismas de la aventura. La dimensión existencial, por llamarla de alguna forma, de la que está dotada la aventura tiene el efecto de una auténtica revolución copernicana en el género.

Todas estas características, muchas de las cuales son rigurosamente analizadas por Sasurain en el estudio posliminar que acompaña a esta edición, se inervan con otras maneras típicas de Oesterheld que también son originales en el terreno de la literatura de aventura y que lo alejan totalmente de las novelas de "western" tipo Estefanía. Se trata de ese tono melancólico, nada altisonante, penetrado de fatalismo, en que se narran las peripecias de un protagonista —Kirk— siempre oscilante entre la necesidad de tener que matar para sobrevivir y la culpa, con sus permanentes cuestionamientos éticos como trasfondo.

Los dos primeros relatos de esta incipiente colección nos muestran a un narrador capaz de contar los silencios en medio de la acción y la búsqueda del sentido entre la sucesión de peripecias y enfrentamientos que viven personajes dotados de una carnalidad inédita en el género.

Pablo Fuentes

## RECIENVENIDOS

**Dale campeón.** Sergio Sinay. Puntosur. Buenos Aires, 1988, 189 págs. A caballo del caso Monzón se hace esta novela periodística o larga nota novelada donde no falta "un popular actor cómico", ni una banda de narcotráfico con los pies metidos en el corazón de la política, ni el periodista *cow boy* que mancha su alma metiendo la nariz donde no debe. Otra de las versiones olvidables promovidas por las ricas enseñanzas de Rodolfo Walsh.

**Las joyas de la serpiente.** Pilar Pedraza. Tusquets. Barcelona, 1988, 254 págs. Según los editores, se trata de una novela fantástica con vocación de relato clásico. Su narrador y protago-

nista cuenta las peripecias de una iniciación en el universo del misterio y la locura. Antes que un experimento, el texto constituye una oferta de evasión, una vuelta reflexiva al disfrute de la aventura incógnita.

**Dios salve al niño.** Robert B. Parker. Trad. de Carmen Criado. Alianza. Madrid, 1988, 193 págs. Continuador más que decoroso de la tradición policial remozada por Hammett y Chandler, Parker ha sabido crear —como sus antecesores— la figura de un detective inolvidable: Spencer, en memoria del poeta inglés, encarna vigorosamente el tipo de héroe romántico contemporáneo, capaz de ejercer una ética personal a contrapelo de una sociedad salvaje. En esta novela, la desaparición de un niño, lleva al sabueso a investigar por debajo de la aparente normalidad de un barrio residencial.



**Polvo enamorado.** Chacho Vázquez. Contrapunto. Buenos Aires, 1988, 192 págs. Dice el autor en la contratapa: "De esta novela digo que el terror y el amor no pueden ausentarse des-

apasionadamente. Este es un libro apasionado y, espero, apasionante, en el que se cruzan, por la Plaza y en la primavera del '79, amantes comunes, agitados por las pasiones de amor, terror y deber, entreveradas".

**Puertas abiertas.** Leonardo Sciascia. Trad. de Ricardo Pochtar. Barcelona, 1988, 132 págs. Toda literatura es necrofílica. Si no, ¿a qué tantas exhumaciones, escamoteos a la muerte civil —la indiferencia, el olvido— de obras que la cosmética de la crítica revela de la noche a la mañana como los detritus de un *genius*. Leonardo Sciascia es el nuevo decubrimiento, al menos en nuestro país, donde se lo conoce por obras como *1912+1*, *La bruja y el capitán* y *El Consejo de Egipto*. Puertas abiertas es la historia de un juicio criminal ocurrido durante la dictadura de Mussolini. Denuncia política, novela de suspense y amarga reflexión sobre la ética de la ley donde "Las puertas abiertas. Metáfora suprema del orden, de la seguridad, de la confianza" son sólo un sueño.



### La otra vida. Roberto Comte.

Torres Agüero, Buenos Aires, 1988, 120 págs. Alrededor de A 75.

Un hombre despierta en una habitación que no reconoce como propia, al lado de una mujer que no conoce y con una cara que no es la suya. Todos los que lo rodean hablan en francés y lo llaman por otro nombre. A partir de esta singular situación se desenvuelve una narración parsimoniosa, sin sobresaltos, que se ocupa, esencialmente, de describir el dificultoso proceso de adaptación del protagonista a su nueva vida, "la otra vida", hasta un final donde las cosas adquieren otro cariz.

Este es el planteo básico de esta novela de Roberto Comte que revela desde el principio su inscripción en una temática bastante transitada de lo fantástico con algunas de sus convenciones modernas. La estrategia narrativa elegida por el autor invierte determinado desarrollo clásico en el género fantástico: aquí se parte desde el hecho extraño y se deriva hacia situaciones de una creciente "normalidad" hasta el final, donde se reinstala (de alguna manera) la situación original.

La otra vida es una novela (una *nouvelle* para ser estrictos) de pretensiones modestas, lectura cómoda, estructura sólida, intriga bien planteada y una prosa equilibrada y pulida. Y aquí, paradójicamente, está el problema principal de este libro. Precisamente, estas características enmarcadas por la estrategia narrativa señalada producen el efecto de falta de crescendo emotivo que se combina con el hecho de que la metamorfosis del protagonista transcurre casi sin conflictos que, si están planteados, se quedan sólo en la enunciación verbal. El lenguaje controlado, excesivamente medido y ultracorrecto sabotea el suspenso y la necesaria ambigüedad que hubieran reforzado el peso de ciertas situaciones. Si bien el ritmo narrativo no decae, tampoco crece, ya que las connotaciones ambivalentes, necesarias a este tipo de relato, están mejor expresadas en los diálogos, concisos y funcionales, que en la descripción de ambientes o en el devenir de los acontecimientos.

Recién en el final de la novela, un tanto previsible (aunque la originalidad de los finales no garantiza nada), se instalan la ambigüedad y el clima tenso que hubieran sido necesarios durante el desarrollo previo. En este sentido, aunque parezca tautológico, el verdadero final es el "Epílogo" agregado como cierre, donde aparecen resonancias inquietantes en cuanto se pueden hacer asociaciones entre lo narrado anteriormente con la situación política de hace algunos años en el país. Es probable, quizás, que si estas correspondencias secretas se hubieran puntuado antes en el texto, la novela se hubiera cargado de un plus de significación que le daría una mayor dimensión.

Con todo esto, *La otra vida* es una novela legible, correcta e interesante, con la que no se puede evitar preguntarse qué habría pasado si el autor hubiera arriesgado más.

P. F.



### Canción perdida en Buenos Aires al oeste. María Rosa Lojo.

Torres Agüero, Buenos Aires, 1988, 132 págs. Alrededor de A 80.

Siete relatos, cada uno llamado por el nombre de un personaje, novelan una familia. Cada uno de la familia (el hijo mayor, el hijo menor, la hija mujer y su esposo, la madre, el padre, el ama de llaves) elige un lenguaje para contar lo mismo: la tragedia de una unión mal concebida.

Las historias juegan en otro lugar, cada uno busca la suya, le habla a los demás y se escribe de una manera diferente.

En Miguel, el lenguaje restituye la poesía en el recuerdo del hermano muerto —"que murió de la muerte que él no tuvo" ¿Un destino "paga" otro destino? Una carta de Alberto, el cuñado, habla desde lejos, sólo él y la empleada no están encerrados en la trama; pero cuenta otra trama, la suya: búsqueda del padre desterrado y perdido, y encuentro para volver a perder. La restitución le está otorgada por haber podido construir una nueva familia.

Luis escribe a su hermana porque quiere huir de la casa paterna como quien huye de la muerte. Muere en Puerto Argentino cuando creía haber comprado la vida a causa de tanta muerte.

El relato de Irene, la que huyó de la casa paterna y pudo hacer una nueva familia, exhibe la fabricación textual; con la repetición de la poesía repite recuerdos, duplica plegarias. Hay un Dios y un Demonio. Orfeo es Eurídice y tiene que haber un mundo destrozado para que pueda ser reconstruido. Escribe un antiguo cuento de viajeros con mendigos y duendes que adivinan el destino: el de su padre, que fue ciegamente cumplido. Y el cuento de la Reina bella que se mira al espejo inventa a la madre: retorno de ficción que sólo puede hacerse en el lenguaje, demanda de cuidados maternos que ya no pueden restituirse.

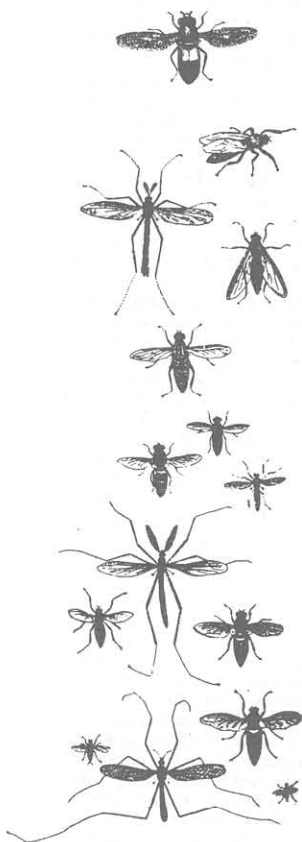
La madre cuenta —simulacro de una cinta grabada para su hija—, intentando reparar lo que nunca contó. Pero hay una Justicia temible y las culpas son castigadas.

El relato del padre es un relato de muerte, muerte de la esposa y muerte de su vida, una vida que fue demasiado soberbia de joven como para apostar a la República, el amor, la riqueza y la aventura. Pero la soberbia provoca la pérdida de los seres queridos.

La historia termina contada por María, la empleada, la que se salva porque es humilde, la que todavía puede dar ternura porque tiene paz, la que puede abrir las puertas de la casa a los hijos que vuelven a velar a los padres, aquella cuya lengua se vuelve un rezo.

Si todo texto novelado exhibe de alguna manera un fantasma ya novelado en sus orígenes, esta novela, que está dedicada a los fantasmas y deliberadamente trabaja con los ecos y prolongaciones de la ficción originaria, elegirá su propio recorrido. Lo que aparece al comienzo una búsqueda existencial se torna búsqueda metafísica, las culpas se convierten en la Culpa y al Castigo Divino le sucede la Redención. Y esta búsqueda se va marcando en el texto, que se enuncia cada vez más cercano a la plegaria para terminar en la repetición insistente de una letanía.

Graciela Ortín



## RECIENVENIDOS

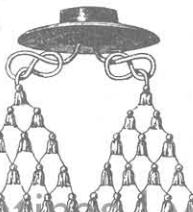
Tierra fértil. Elsa Escudero. Fondo Editorial Rionegrino. Viedma, 1988, 127 págs. ¿Libro para niños o de niños? El interrogante que despierta este candoroso *Tierra fértil* seguramente no lo provocan los cuentos con niños de Silvina Ocampo o James Purdy. El prólogo de Amalia Jamilis despeja esta ambigüedad: "Como aquellas ilustraciones de historias y fábulas realizadas por los persas instruían al observador de tal modo que era posible apreciarlas como otras tantas narraciones, así esta obra de Elsa Escudero se afirma en el diseño de un mundo de imágenes que se asocian a la

plástica por su minucia visual en el particular universo de la infancia. Y cuando la imagen articulada por la escritura hilvana, como en este caso, con intensa expresividad una sucesión de aventuras infantiles es porque la experiencia personal, antes que el estilo, es la memoria sensible que inserta su hilo en el ojo de la aguja."

Dhalgreen-11 en tiempo de plaza. Samuel R. Delany. Trad. de Domingo Santos. Ultramar. Barcelona, 1988, 707 págs. ¿Cómo pueden los Richards vivir en una ciudad tan imposible como Bellona donde los edificios se incendian y luego aparecen como si fuera ayer, el cielo tiene dos lunas y esa maldita pandilla por que las pensadas por Cop-

pola —los escorpiones— anda transformándose por las noches como Drácula de Harlem? Esa es la anécdota de Dhalgreen-11... El autor ya ha ganado dos premios Nébulas por sus cuentos de ciencia ficción. Antes de escribir este libro escribió otros, como *Aye and Gomorra*, *La intersección de Einstein*, *Babel 17* (bien, haznos propaganda) y uno que tiene el asfixiante título *rockero del tiempo con-*

siderado como una hélice de piedras preciosas.



Cuentas en los bosques de Viena. Julio César Galtero. Puntosur. Buenos Aires, 1988, 312 págs. Escrita en un tono excesivamente jocoso y rimbombante en el que se mezclan las influencias de Chandler, Sade, Cambaceres y la serie "Dinastía"; en esta novela-híbrido se entrecruzan empresarios conspirativos, nazis rezagados, jóvenes ejecutivos trepadores, incestos folletinescos y envenenamientos de vanguardia con la caída de Illia y los primeros tiempos del onganiato como pretendida música de fondo.







### El chino del dolor.

Peter Handke. Trad. de Margarita Medina. Alfaguara. Madrid, 1988, 152 págs. Alrededor de A. 160

Como en ninguna otra novela de Handke, hay en *El chino del dolor* un tensión insoportable. Esa tensión es, en principio, lingüística y tiene que ver, entre otras cosas, con la traducción perpetrada por Margarita Medina, cuyos conocimientos del alemán deberían ponerse seriamente en duda a la luz de su evidente ignorancia del español. Admitamos que traducir a Handke no es fácil, precisamente por esa tensión imperceptible con que trabaja la lengua en el límite entre la artificiosidad absoluta y una especie de grado cero sumamente inquietante. En la versión de Medina ese trabajo se convierte en una mezcla naïf de construcciones calcaadas del alemán y atroces titubeos sintácticos.

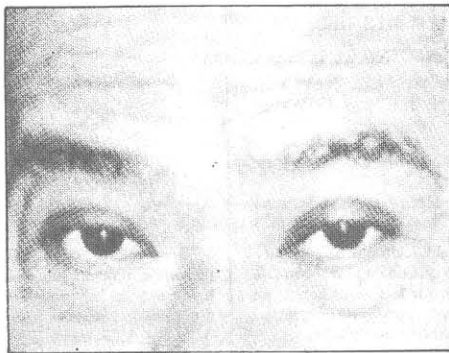
Es una lástima, porque *El chino del dolor* parece instalarse en la tensión máxima que una lengua permite, en la oscilación constante entre lo personal (Yo) y lo apersonal (se), en el extrañamiento que introducen descripciones "anómalas" (porque son fragmentarias o porque son llevadas a un grado de minuciosidad extrema o porque desconocen las reglas de la coherencia textual que la escuela enseña). Parece, pero habría que ver.

Lo cierto es que *El chino del dolor* (1983) retoma los rasgos de escritura y algunos temas ya observados en textos de Handke anteriores como *El miedo del arquero* ante el penal (1970), *Carta breve para un largo adiós* (1971) o la excelente *Una mujer zurda*, probablemente una de las mejores novelas de los últimos años. Handke (1942, Austria) ha publicado desde 1966 una docena de libros de narrativa, más de siete obras de teatro, ensayos, poemas y libros de miscelánea, además de los guiones que ha escrito para el director alemán Wim Wenders, el último de los cuales todavía puede verse en Buenos Aires.

En *El chino del dolor* se habla de la experiencia de ajena, de una mirada puesta sobre el mundo desde una distancia infinita. El narrador, que habla de sí nombrándose "el observador", es un profesor de lenguas clásicas en la mozartiana ciudad de Salzburgo, y además se especializa en asesoramientos arqueológicos sobre *umbrales*. Un día mata a un hombre de una pedrada. No hay malignidad alguna pero tampoco es un accidente. Se trata más bien de una caída: un acto gratuito que lo pone en definitiva situación de *extranjería*, anomia y aislamiento: "Mi historia es la historia de los umbrales", dice cuando le cuenta los hechos a su hijo, a quien necesita como testigo.

¿Qué hacer con una historia semejante? Y bien, Handke construye un texto enredado, a veces irritante, cuyo tema obsesivo es esa mirada desnaturalizada de Andreas Loser, una especie de foco que induce a una desconfianza radical sobre todo lo que ilumina. Digamos: algo de Brecht. Así, aparece una ciudad con una topología inabisa, por la que se camina todo el tiempo y de la que se ven siempre fragmentos que difícilmente puedan reunirse en una totalidad. Conocemos por *Cuando desear todavía era útil* (1974) el horror de Handke por la ciudad tecnocrática, por el ethos de una avanzada sociedad de consumo (horror, por otro lado, típicamente alemán).

En ese libro se incluyen un texto y una serie de fotografías, tituladas "Viaje a la Défense", que funcionan clara-



mente como una expedición benjaminiana: en La Défense, un suburbio de París, dice Handke, quedan al descubierto de forma descarada los secretos tecnocráticos. La Défense, concluye, debería ser zona prohibida. Esta experiencia traumática de ciudad inhumana, de espacio sin hombres, sostiene el tipo de percepción que aparece en *El chino del dolor*. Andreas Loser recorre Salzburgo (ciudad-umbral, zona doble, espacio de extrañamiento) y en su recorrido los ruidos, las voces, los colores y las formas son observados desde una distancia absoluta y problemática: nada es natural, ni siquiera esa naturaleza desbordante y repleta de vida (los animales que aparecen son innumerables) que tiene algo de máquina o de escenografía.

Ante el desmoronamiento de la ciudad (de la idea de ciudad), *El chino del dolor* viene a decir que tampoco es posible volver a los campos, cuya dulzura abandonamos ya desde Virgilio (el autor con cuya mirada se conecta todo el tiempo Andreas Loser). La deshumanización violenta y la fragmentación compulsiva y alienante del espacio vital, *El chino del dolor* viene a decir que tampoco es posible volver a las viejas formas del humanismo burgués que no sino la contracara del actual estado de las cosas. ¿Dónde colocarse? En el umbral, "guardando esa justa distancia que es precisamente la que acerca". Desde allí, se construye una identidad política complicada, una retórica del aislamiento y la distancia, una temática renovadamente "humana", con los riesgos y contradicciones que esto implica.

En *El chino del dolor* (como en la teoría francesa de los últimos años) también vuelve el amor. Novela profundamente melancólica, lo que pone en escena son dos experiencias correlativas: la imposibilidad de la ciudad y la imposibilidad del amor: "¡Dí, pues, por una vez, que te falta el amor! Aquí, finalmente, me enfurecí. ¿A qué amor os referías continuamente? ¿El amor de los sexos? ¿El amor hacia una persona? ¿El amor hacia la naturaleza? ¿El amor hacia el trabajo? Yo, por mi parte, ahora mismo siento la añoranza de un cuerpo, y no precisamente de su sexo, sino más bien de unos hombros queridos, una mejilla querida, una mirada querida, una presencia querida.... Estaré a salvo por la acción del amor. O no habrá sido amor."

Y bien, revisitar la ciudad, interrogar nuevamente al amor, reinventar una cierta humanidad, un cierto sencillismo. ¿Será ésta la forma en que los intelectuales europeos (y especialmente los alemanes, parece que ya liberados de la culpa atroz del nazismo) creen estar construyendo una cultura de resistencia al avance furioso del neoconservadurismo estético, el nihilismo político y la tecnocracia postindustrial?

Daniel Link



### Campo de Maniobras.

Siegfried Lenz.

Traducción de Joan Parra Contreras. Tusquets. Barcelona, 1988, 378 páginas. Alrededor de A. 340

Decía Borges en un libro que había decidido olvidar que: "Los alemanes (cuando entienden) son entendedores grandiosos que todo lo levantan a símbolo y sin miedo categorizan al mundo". Parte de este exabrupto parece sonar verdadero al leer esta novela de Siegfried Lenz: hay grandiosidad en la misma ambición del proyecto (casi cuatrocientas páginas sostenidas en el monólogo de un débil mental empleado en un vivero que ha sido, durante la guerra, el campo de maniobras militar que evoca el título), en la sobriedad y engarce con que se va reconstruyendo una historia de relaciones familiares que atraviesa treinta años. Lo ausente es la falta de miedo. El narrador que elige Lenz le brinda un punto de vista en el cual la historia transcurre de modo dificultoso, con tramas a reconstruir, con disseminationes de sentidos que el lector debe ir reconstruyendo para completarla. Bruno, el encargado de dar cuenta minuciosa de la historia, va acumulando datos pero no alcanza a ver las relaciones entre los hechos que va contando, ignora las causalidades y las derivaciones, sólo puede anotar un vago desasosiego, algo oscuro que seguramente se parece al miedo.

Al unir este miedo con los ritmos narrativos de Bruno, que va tejiendo el relato desde el presente amarrando recuerdos que parecen fluir no sólo sin dificultad sino compulsivamente, Lenz construye una especie de mente geológica en la cual conviven sin límites nítidos las eras del pasado y del presente.

Más allá de la plausible pero empobrecedora propuesta de lectura que exige la contratapa ("como parábola lúcida y doliente de la problemática evolución de la sociedad alemana de postguerra y de su 'milagrosa' reconstrucción tras el desmoronamiento del III Reich"), en lo que Lenz parece estar embarcado es en la sordida tarea de dar cuenta de un pasado desapacible y de un presente que lo contiene.

La mente fotográfica pero no lúcida con la que Bruno asiste a los esfuerzos del "jefe" para construir un vivero sobre el pasado guerrero, sus conflictos con la familia, indican una búsqueda de las maneras de contar la historia que, por momentos, se parece peligrosamente a la alegoría, pero que en su despliegue la excede. Lo que sucede en la lectura, que adivina las andaduras de la alegoría transparente en el revés del relato, es una atracción por aprehender esa mirada de Bruno que es, en verdad, la apuesta fuerte del relato y que evita la caída en las fáciles asociaciones. Claro, el tiempo ha cambiado esa admirable grandiosidad en algo temible, ha develado sus aristas sordidas —de eso se trata en *Campo de Maniobras*—, es casi un signo de la cultura alemana de postguerra, aunque podía intuírsela en los años del expresionismo. Los símbolos elevados han quedado roídos por el rumor sordo del sinsentido. Quien narra oye, mira, pero no termina de entender ni aun aquello que se hace evidente, que estalla en su claridad: desierto de muertos, suicidios que culminan historias de la guerra, culpabilidades que no cesan están anotadas sin explicación. Las alegorías se disuelven en el menos gratificante pero menos condescendiente recurso de la literatura.

Marcos Mayer

## RECIENVENIDOS

**La conjura de los necios.** John Kennedy Toole. Trad. de J.M. Álvarez Flórez y Angela Pérez. Anagrama. Buenos Aires, 1988, 365 págs. Reedición vernácula de la exitosa novela de un autor fracasado, que se quitó la vida al no poder publicarla. Llevada a la gloria de la imprenta por el empeño de su madre, *La conjura de los necios* fue consagrada por las ventas y la crítica norteamericana. Comparado con Cervantes, Fielding, Rabelais, Dickens y otros próceres, Kennedy Toole sorprende, tal vez, desde el dantesco círculo de los suicidas.

**lombres.** Ediciones del Sol. Buenos Aires, 1988, 497 págs. "Novela a la vez fantástica y realista, trágica y cómica, grotesca y poética, inocente y pornográfica, donde la palabra se afina hasta el delirio para enriquecer una anécdota que conjuga dos tradiciones literarias de gran vigor: la caballerescas y la indígena popular", dicen los editores.

**La cena.** Howard Fast. Trad. de María Antonia Menini. Grijalbo. Buenos Aires, 1988, 281 págs. En el marco de una comedia celebrada en la residencia de un senador norteamericano, se ventilan asuntos de la política, ambiciones de poder y de gloria, sazonados con racismo y otras menudencias.



**Peter Straub.** Trad. de Pilar Giralto Gorina. Planeta. Buenos Aires, 1988, 569 págs. Jack Sawyer, un chico de doce años, emprende un viaje fantástico, en busca de un talismán que pueda salvar a su madre, norteamericana. El



viaje lo llevará por territorios y Territorios, aquellos más o menos reales, éstos decididamente fantásticos. Con todos los condimentos de un *best-seller* pero también pizcas de la mejor tradición de los relatos populares.

la sociedad King-Straub apuesta con esta obra a un público adolescente capaz de digerir un volumen de casi seiscientas páginas.

**Las puertas del sol.** Lucinda Day. Trad. de Graciela Isnardi. Planeta. Buenos Aires, 1988, 181 págs. Este título inaugura junto con otros la terna colección "Círculo del amor"; coronadas las tapas de los libros por guirnaldas de rosas, puede augurarse una copiosa retahíla de lances amorosos, desencuentros y enfrentamientos a los que el pícaro dioscello sagitario es tan proclive. En *Las puertas del sol*, la joven institutriz Diane Gray debe luchar contra la veleidosa y sofisticada Gloria Morel para ganar los favores del conde Leonardi.





### El saxofón bajo.

Josef Skvorecky. Trad. de Gian Castelli. Alianza. Madrid, 1988, 194 págs. Alrededor de A 295.

La introducción decide el tono y el recorrido del tema. La introducción remite a nazis nombres de campos de concentración y ese eses y, a través de los sonidos de la guerra, una genealogía del jazz de los años '40 alcanza a un joven checo y pueblerino. El joven evoca aquellos tiempos y hacia finales de los '50 escribe los recuerdos, los primeros recuerdos que anticipan los blues del exilio: "Un canto a la tierra que te ha visto nacer cuando, en la esquizofrenia de los tiempos, te ves en un país —por muy amable y hospitalario que sea— en el que no tienes el corazón porque arribaste a sus costas demasiado tarde", anota, prologal, Josef Skvorecky. "Los carros de los soviets pesaban sobre nuestras cabezas, y partí", agrega en el párrafo siguiente, cansado ya de soportar la ocupación de su *hometown*, diría Bruce Springsteen.

"Ist das ein Bassaxophon, bitte?" pregunta un adolescente checo a un viejo y deshecho alemán. Asombrado frente a una amenaza inusual, habla el muchacho el idioma de los invasores y sabe, como cualquier checo de minúsculo pueblo sabe, que no se debe hablar el idioma de los invasores, o mejor, no se debe dialogar con ellos de no mediar una secreta razón subversiva o una transacción de otra índole, con alemanes tan invadidos y extranjeros como un joven checo en una zona ocupada. El joven comparte el escenario con una banda de músicos itinerantes y patéticos en la primera de las *nouvelles*. El joven se disfraza, se enmascara con bigotes y traje apropiado, se escuda detrás de un saxo frente a los nazis locales, metafórica y concretamente se disfraza el joven para participar en el concierto. Toca alternativamente el saxo bajo y el alto y en el relato esta alternancia se inscribe entre tensos y extensos paréntesis y entre digresiones se narra un blues hecho de polkas y valses, de tangos y fox-trots hecho. Se narra el recuerdo atravesado por la música, por el jazz que era entonces una colección de grabaciones deficientes y nombres ilustres y distantes y también una música proscripita y negroides.

La segunda novela corta —Emöke, un nombre húngaro de mujer— empieza con este párrafo que quiero, a pesar de su extensión, reproducir: "Una historia ocurre y luego se desvanece y nadie la cuenta. Y aun así, en algún lugar, alguien vive día tras día, las tardes son cálidas y ociosas, y nuevas Navidades van llegando. Esa persona muere, y en el cementerio hay una lápida nueva con un nombre escrito. Dos o tres personas, un hermano, un marido, una madre, aún conservan su luz y mantienen su leyenda en la mente durante unos pocos años hasta que también ellos van muriendo. Para los hijos, el recuerdo se mantiene como una vieja película, como la aureola desenfocada de un rostro impreciso. Los nietos no saben nada. Y el resto de la gente la olvida. No queda ni un nombre, ni un recuerdo, ni tan siquiera un espacio vacío. Nada". Este comienzo despliega, una vez más, recuerdos de amores que en la vida no pueden olvidarse y, como aconseja Durrel, se transforman en literatura. Una historia de seducción que, a pesar de un principio tan preciso, fracasa y se extiende innecesariamente en devaneos moralistas. El autor de estos relatos nació en 1924 en Checoslovaquia y cuenta, desde la contrapata, con el auspicio de George Steiner y el de un espectro kunderiano no citado pero, intuitivo, presente en la estrategia editorial.

Pablo Bari



### Son más los que mueren de angustia. Saul Bellow.

Trad. de César Aira. Emeceé. Buenos Aires, 1988, 381 págs. Alrededor de A 95.

El sentido. Tal vez todo el secreto del arte se reduzca a su sabia administración: al goteo irregular de los efectos del sentido. Bellow, de esto, sabe bastante. O tal vez no sabe nada pero se las arregla: de todos modos, el cotejo de otras novelas traducidas de Bellow con ésta, su última, pasada a nuestra lengua por César Aira (en un tono decididamente afín, pero no airano), permite suponer que nos encontramos ante un gran novelista. Por una vez, el título de la colección admite la sugerencia de lo persuasivo.

Por cierto, ser un gran novelista no es ser una gran cosa en el territorio del arte, porque la novela es, allí, sobre todo una cosa grande, aunque es definitivamente pequeña si la comparamos con otras cosas no artísticas, como el espacio solariego que al narrador y a su tío Benn les robaron por pocos dólares para construir un edificio torre valuado en quince millones. O, para nombrar un objeto no literario, una novela —aun las de Bellow— es más chica que la torre Eiffel, y, aunque en general los franceses prefieren llevar, cuando no manías, libros en sus bolsillos, el corazón lo emplean en cargar el peso espiritual (bastante más insoportable) de esa famosa torre. A eso se lo llama el materialismo de una época.

En todo caso, maniqueísticamente, ese parece ser el asunto de la novelística de Saul Bellow: el choque ríspido entre un poderoso espiritualismo anacrónico (aplicado a la mística rusa de fin de siglo o a la consideración de los avatares cósmicos de los líquenes en los polos sur o norte) con la pasión *aggiornadísima* de la procura del sexo y el dinero. Naturalmente —sigamos con la mecánica—, el triunfo de los espirituales judíos erráticos de Bellow significa siempre la abdicación de las tentaciones, encarnadas en bellísimas mujeres gentiles (no judías), emblemáticas de un acceso suficiente y complicado a las facultades del dinero.

Nutridos son los asuntos que trata este libro, y el olvido de un lápiz me impide brindarle al impaciente lector el resumen adecuado: a simple recuerdo, versa sobre aviones, plantas, penes, padres, hijos, jueces, Charles Addams (?), el Partido Demócrata norteamericano, París, Alexander Kojève, el tío Harold, Proust... Brillante, Bellow borda con el mismo hilo las cuestiones "altas" y "bajas"; a diferencia de los remeros de la novela de ideas, este comite no se ciñe a una idea principal sino que va corriendo a lo largo del río de las ideas, probándolas como vestidos, mezclándolas como buenas salsas, para producir su propio efecto, el cual es, como decíamos al principio, el efecto de una administración sabia del sentido. ¿O no lo decíamos así? Esos sentidos, convenientemente quebrados (el sentido común es un sentido vaciado; como la lengua, es una adquisición irrefutable), giran a su propia suerte, de modo que lo que tomamos, al concluir la página 381 y disponemos a dormir —son las 5 de la mañana, los pajaritos cantan—, lo que llevamos a la cama, es, no una convicción ni una confesión —carga que los presos cargan—, y provisionalmente tampoco una dama, sino un rumor, una voz que después se desliza en el sueño y se imprime, tal vez, en otras letras: la música siempre conversada de una novela, el pobre pero a lentador consuelo de un estilo.

Daniel Guebel

## RECIENVENIDOS

La indeseable. John Saul. Trad. de Lilian Schmidt. Vergara. Buenos Aires, 1988, 385 págs. "Cassie Winslow tiene dieciséis años y acaba de perder a su madre en un terrible accidente. Ahora sola y atemorizada, ha cruzado el país para vivir con un padre al que apenas conoce y con la nueva familia de éste, en la pequeña localidad de False Harbor, en Cape Cod. Los sueños extraños y perturbadores que la asaltan súbitamente en medio

de la noche representan tan sólo el comienzo. Muy pronto, Cassie Winslow sabrá que posee poderes terribles. Y en el pueblo de False Harbor ya nada será como antes..." , amenaza la contrapata.

Serenísima, una novela veneciana. Erica Jong. Trad. de Ana María de la Fuente. Emeceé. Buenos Aires, 1988, 220 págs. A medida que pasan los años, la autora de Miedo de Volar, esa poeta cochina —su libro de poemas se llama pícaramente Frutas y hortalizas—, erudita en Keats y feminista *sui generis*, se va poniendo más y más fantasiosa.

sa. Serenísima... cuenta la experiencia sobrenatural de Jessica Pruitt, una actriz de Hollywood que viaja a Venecia para participar de un festival y termina yendo a parar —después de todo no tenía tanto miedo de volar— al período isabelino, logrando armar un *menège a trois* con William Shakespeare y su protec-



tor, el conde de Southampton. Miss Pruitt suele andar con un smoking de satén negro —un Saint Laurent pasado de moda—, sombrero de copa a lo Fred Astaire y *voilette* salpicado con ágatas. Por supuesto, llama a William Shakespeare "Will", en el viejo estilo de Miguel Bascó.

Todo esto es recomendable para damas románticas y lascivas.

Sukhol. Richard Kerlan. Trad. de Ana Torrent. Tusquets. Barcelona, 1988, 453 págs. Sobre el fondo de un episodio ocurrido en 1983, la destrucción de un Boeing coreano con 269 pasajeros que sobrevolaba territorio soviético, Kerlan hace una novela de política ficción que confirma las certezas de los que quieren conocer tanto la URSS de los bajos fondos como las sofisticadas intrigas y crímenes de guante blanco realizados por las llamadas superpotencias.





### El reino de los réprobos. Anthony Burgess.

Trad. de Ramón Buenaventura. Sudamericana. Buenos Aires, 1988, 455 págs. Alrededor de A 160.

Si hace poco declaraba que le habría gustado ser un gran autor popular ("¡Cuando veo el castillo de Umberto Eco, yo que sueño con una secretaria, ¡sí!") y no contento con Jesús de Nazareth, Anthony Burgess ha reincidido en el género adecuado: una novela con gusto épico. Ahora se trata de la etapa inicial de la cristiandad, cuando los apóstoles enfrentan el desafío de convertir su secta en una doctrina universal, en institución. El reino de los réprobos, así los judíos designaban al Imperio Romano, cuenta la pulseada de poder entre los dos discípulos que se disputan la interpretación de las lecciones de Jesús: Pedro, que destaca su doxa de amor y perdón, y Pablo, que introduce el concepto de pecado y transgresión sexual cuyo principal blanco es la mujer. Pablo es también quien se decide por otros feligreses: los gentiles del imperio. Y ya sabemos quién gana...

La novela se construye en torno de la broma postmoderna: está contada por Sadoc, un judío escéptico que vive en la provincia de Helvecia y que advierte que habremos de leer su manuscrito —escrito en griego demótico— en alguna otra lengua de las colonias romanas. En su nota, Ramón Buenaventura nos alerta gentilmente sobre los anacronismos lexicales de la novela. Más le habría valido al traductor consagrarse exclusivamente a su tarea, si de todos modos el lector tropezará con los suyos propios, como con sus zelotas y saduceos que se postran 'de hinojos'. Hablan con 'rimbomba' y toman 'bebedizos'. De por sí, la novela ya nos hace sentir como ante la emisión de Ben Hur en un canal capitalino, en espera del ingreso de Charlton Heston a cada vuelta de página.

Dije broma postmoderna, pues mediante categorías actuales de la realidad, exhibe su trampa de verosimilitud: se habla de la revolución, el asesinato, la sexualidad y el castigo pasados rigurosamente por Foucault. Ciertamente reflexiona sobre las somatizaciones y Nerón anticipa la teoría freudiana de los sueños como algo perfectamente natural a la época. Aprendida la lección de Eco, desfilan el latín, el arameo y otras lenguas muertas, al tiempo que se consiguen con rigor etimologías. Una novela poliglota, claro, donde innumerables tribus y facciones evocan el actual tablero en Medio Oriente. La épica suele ceder ante la pura aventura histórica, a la vez para el culto y el amante de best-sellers. Porque la interpretación de los hechos recurre al procedimiento convencional: la intermitencia de descripciones históricas del narrador y de diálogos entre protagonistas. ¿La Historia vuelve a través de esas escenas?

Burgess, que, se ve, ha disfrutado con la *Historia Universal de la Infamia*, se burla de la ausencia de camellos en el Corán —lo cual lo hace postmoderno en lugar de clásico— y satura la narración con precisiones contemporáneas: la memoria del lector suele naufragar —como en un débil barco tirreno— entre el lujo decorativo y la enumeración interminable de etnias y bustos grecorromanos.

Admitamos que la novela requiere cierta fe, al menos en el género. Intriga, al cabo de 450 páginas, la negativa del narrador a la conversión religiosa. Acaso Sadoc no ignora que la literatura está en otra parte.

Matilde Sánchez



### Elogio de la madrastra. Mario Vargas Llosa.

Buenos Aires, 1988, 201 págs. Alrededor de A 75

Una máquina de narrar cuya elegancia es la limpieza acaramelada y liberal del estilo no admite ofrecerse a la paradoja que transgrede una prohibición y prohíbe una transgresión. Este desplazamiento intranquilizador —por lo que tiene en común con la historia— funda, según el autor de *Madame Edwarda*, la trama erótica de la escritura. Aun a pesar de las prevenciones, no ocurre esto en *Elogio de la madrastra*. Después de ...Mayta, el candidato Vargas Llosa, quien debe haber tenido, imperturbable, la sospecha de que el erotismo podría ser un horizonte menos expuesto a la demagogia, vuelve sobre sus pasos y, con aplomo no irónico, pulveriza en esta novela todo lo que hubiera querido pertenecer a las literaturas llamadas afrodísíacas, pornográficas o eróticas, tanto da.

Entre las prevenciones hay que reparar en las decorativas reproducciones, seis en total, que van de Boucher, pintor pornográfico de la aristocracia rococó, a Francis Bacon, para terminar en Fra Angelico y una apología de *La anunciación*. Las imágenes quieren comprometer el ojo y engendrar voces adyacentes a la anécdota, pero fracasan; el ciclo de la pinacoteca parte de la misma presuposición moral que el relato: sólo la simetría jerárquica de una prohibición, la ausencia de negación.

*Elogio de la madrastra* es, con rigor literal, el título de una composición escolar. Alfonso, hijo adolescente de la burguesía limeña, denomina así el ejercicio escrito por el que confiesa al padre sus encuentros con la madrastra. Se trata de un triángulo. Rigoberto, el padre que atesora la virtud de una defecación puntual y ordenada, una frondosa colección de pinturas que lo excitaban y la honra privada de la higiene corporal, descrece de la utopía y no ahorra observaciones sobre el deber ser de la economía sexual burguesa; Lucrecia, una cuarentona procax que se deja llevar hasta el castigo, y Alfonso, que seduce a la madrastra con promiscuidad candorosa y rozagante. A la altura de *La anunciación*, donde se dice otra vez que la madre es virgen, y dejada ya la confesión al padre, el abrumado lector cae en la cuenta de que el enredo no era más que un astuto ardor del muchachito para vengar la memoria de su madre, expulsar a la madrastra, quedarse a solas con el padre y ajustar cuentas. A un erotismo degradado corresponden entonces figuras geométricas igualmente bajas.

Puede que los lectores de *Penthouse* la juzguen vulgar, los de Bukovsky rían y con un gesto agravante —de ordinaria locura— dejen caer sobre *Elogio*... el contenido de una lata de cerveza, horas después de haberla bebido. Tal vez, los de D. H. Lawrence la encuentren exageradamente monótona y elocuente, los de Bataille ni la consideren y los de Sade, fatalmente, no puedan dejar a Sade. Pero hay todavía una esperanza para Vargas: alguna dama declinante del salón mitrista sentirá, al leer el *Elogio*..., el fino fulgor excitante que irradian juntos un sacerdote de pudor obscuro sentado a su izquierda y las pupilas mórvidas de una mujercita que ocupa el extremo opuesto de la mesa a la hora del aperitivo.

Américo Cristóbal



### La ciudad y la casa. Natalia Ginzburg.

Trad. de Antonio Bonanno. Ada Korn. Buenos Aires, 1988, 268 págs. Alrededor de A 110.

La novela se inicia con el anuncio de la partida de Giuseppe a Estados Unidos. Dejará su casa y sus amigos de Roma para reunirse con su hermano: su vida se ha vuelto difícil y la idea del viaje parece darle algún alivio aunque teme por la nostalgia que sentirá por personas y lugares. Pero "por algo hay que sufrir", escribe con resignación inaugurando una actitud que irá reiterándose en las vidas de cada uno de los personajes.

Se suceden las cartas —se trata de una novela epistolar— y vamos reconstruyendo la vida de Giuseppe y sus amigos. La existencia de un hijo homosexual, su amistad con Lucrecia, amante años atrás, las visitas a la casa de campo. La muerte de su hermano en Princeton, su casamiento con la viuda, sus clases de literatura italiana, se relatan, a veces repetidamente, de Estados Unidos a Roma o entre distintos lugares de Italia. Hay muchos más hechos—muertes, separaciones; circulan una novela que escribe Giuseppe, un film de Alberico y representaciones teatrales. Pero el arte no salva a nadie.

Las cartas son un encadenamiento perfecto de hechos desjerarquizados donde están al mismo nivel el relato de nuevas relaciones amorosas, dolorosas pérdidas y la minuciosa descripción de las comidas o una situación tan simple y cotidiana como lavar vidrios. No hay pasiones, sólo un eterno y velado pedido de afecto que se dice "es siempre menor del que tenemos".

Todos están en crisis, en "etapas complicadas", todos siguen solos a pesar de esos encuentros repetidos que a nadie causan placer.

La ciudad y la casa, con una sintaxis elaboradamente simple, muestra cómo angustias y desdichas y escasas felicidades es lo que la vida le ofrece a este grupo de pequeños burgueses. Moverse en lo terrible, en nimiedades, de la misma manera, porque todo es igual, intrascendente.

Carta. Casa. Una marca, el género. Otra: una recurrencia. ¿Por qué esta elección del género? Natalia Ginzburg, autora de ensayos, piezas teatrales y traducciones, y de la que hemos conocido *Las pequeñas virtudes* (1962), *Nunca me preguntes* (1970), *Querido Miguel* (1973), *Familia* (1977), nos trae esta pregunta.

El lector sentirá que el género no cambia nada. El "perverso" lector de correspondencias no encontrará nada que no haya leído antes en esta autora. Sólo la misma narración sobre las mismas vidas. El género no inaugura nuevas voces. Todas las cartas están escritas en el mismo registro, con el mismo tono; no hay lenguas que las diferencien. Tal vez, esta omnívota voz del narrador quiera decir que no existen diferencias, que en ese transcurrir casi inexorable de los días todos padecen la igual e inmodificable existencia, que no hay hechos grandiosos, trágicos, importantes. Sólo queda el apego, ni siquiera a los que amamos, sólo queda la casa. (En muchas de las cartas hay referencias recurrentes a las casas; cada cambio, cada supuesta "mudanza" está signada por largos discursos sobre ese único lugar de identidad y, finalmente, sea por muerte o por decisiones no menos mortuorias, nadie vuelve a ella y, para todos, la ciudad ya es otra).

Como aconsejan algunos semanarios que difunden libros y películas: una buena escritura para los que sostienen aquello "de lo que pudo haber sido y que no fue".

Mónica Tamborenea.

## RECIENVENIDOS

**Ciudad sobre el Tamesis.** Amalia Jamilis. Legasa. Buenos Aires, 1988, 139 págs. La de Amalia Jamilis era una cara familiar en Primera Plana. Con *Detrás de las columnas* (1967) y *Día de suerte* (1968) se le reconoció que era una escritora "seria". No por los premios otorgados a ambos libros —el primero del Pen Club Internacional, el segundo de Emecé— sino porque la crítica, empeñada en



confundir a las escritoras con sus personajes públicos y a sus narraciones como inevitablemente autobiográficas, decidió con esta calificación que no merecía las burlas habitualmente dedicadas a una Martha Lynch o a Silvina Bullrich. Seguramente, por otros motivos que éstos tenían razón:

Amalia Jamilis es realista sin estar casada con el referente, enraza el lenguaje coloquial y los lugares familiares mediante artificios que los vuelven inquietantes.

**En el invierno de las ciudades.** Sylvia Iparraguirre. Galerna. Buenos Aires, 1988, 158 págs. A la sombra de un verso de Tennessee Williams, la juninense Sylvia Iparraguirre armó un libro de relatos con el que obtuvo, en 1986, el Premio Municipal de Literatura para obra inédita.

En la contratapa, Héctor Tizón sospecha: "Sólo al cabo de la lectura de estos trece cuentos se advierte que tal vez sean uno solo. Esta es una prueba de autenticidad, puesto que nadie pue-

de reír ni llorar en dos o más notas distintas según a quien se tenga por delante, y escribir es también reír y llorar". Si esto es discutible, en cambio puede aplaudirse la audacia de la autora que, en medio de las monadas posmodernistas, se permite escribir sobre personajes de un Buenos Aires donde aún se pueden evocar los zapatos gomícuier, la localidad de Versailles —nada que ver con la de los palacios— y una letra de Violeta Rivas.



por Luis Chitarroni

## S I L U E T A S

## Andrei Bieli

La vida imita al arte de la fuga: un rostro se defiende de la cordura anónima de la ciudad y luego se pierde, reaparece en otra ciudad o en la misma, alguien lo reconoce o lo confunde, teme su aparición, cambia de ciudad, de aspecto, la ciudad patrulla —¿o es el rostro?—, y alguien que ve ese rostro que teme empieza de nuevo el ciclo, y la ciudad ha cambiado de nacionalidad, es ella y otra en otro país o en éste, pero ya no importa, ya no importa nada porque la ciudad misma es un rostro. Misma. Ciudad. Rostro. Andrei Bieli amó la fuga como modo de aproximación a la ciudad. Era ruso y matemático como Cantor, Georg Cantor, y el infinito y los infinitos lo animaban una y otra vez a inventar y a inventarse. Un rostro, por ejemplo, ya que vivió disfrazándose. (El único retrato que conozco es un dibujo a lápiz de León Bakst, y en ese retrato su mirada estrábica busca la mirada de alguien que entre él y el espectador ha desaparecido. ¿La de Bakst? ¿La de Liubov Mendeleieva, la dama que le birló Blok y a la cual siguió acosando, parodiando la agonía y el éxtasis en el larguísimo baile de máscaras de los simbolistas? ¿La de Vrubel, el pintor de satanes azules que persiste como un Rasputín más dotado —artísticamente— en la borrada corte de los zares?)

Hijo del rector de la Universidad de Moscú, Andrei Bieli tuvo, como todos los hombres, motivos para rebelarse contra esa no requerida precedencia. Tomó los motivos con calma, esperó. El psicoanálisis libraba batallas aparte. Viena, París, Londres: ciudades irreales. Bieli compuso

con esos motivos el arte de la fuga. La ciudad no era para él un laberinto sino un diagrama metódico cuya fiebre confundía con su propia fiebre. Mejor dicho, él era él y la ciudad simplemente San Petersburgo, sede de miasmas y dobles fatídicos. El fantasma tembloroso de Akaki Akakiévich debe haberlo sorprendido más de una vez en la Avenida (Perspectiva) Nevski, y también la sombra africana de Pushkin, pisándole los talones al ritmo de su pentámetro yámbicos. Esto le creó una obsesión a Bieli: la del ritmo. Aparte de escribir *San Petersburgo*, se consagró al estudio de las variaciones rítmicas del verso ruso, desde Lomonosov hasta sus contemporáneos Blok, Brúsov y Zinaida Gippius. El resultado de sus análisis e investigaciones, pródigo en álgebras extravagantes y sinopsis sinuosas, apareció en *Simvolizm* (1910), un libro de ensayos y mucho más que eso. Mientras tanto, una vez y otra y otra inició, corrigió, recompuso y publicó su gran novela. *San Petersburgo*, con el río Nevá agitando su puntuación y su sintaxis, es una de las claves narrativas del siglo veinte, dicen. Bastaría saber ruso para comprobarlo. Quienes ignoramos esa música, debemos sospechar la oscura geometría de perspectivas imprevistas y caríatides malignas. Hay dos traducciones: una de Editorial Mateu, más que dudosa, con el nombre mudado a Petrogrado y el subtítulo: "Estertores de un imperio" y otra cuidada, prolija y carísima de Alfaguara. Pero se trata sin duda de una digresión, aunque nadie espere ya argumentos. La vida de nuestra silueta babélica es tan diversa de sí misma que necesitaríamos a una artesana como Morticia Adams para recortarla y

comprobar, al desplegar la hilera de repeticiones, la irregularidad y la inversión de la tercera, la quinta, la séptima. En fin, lo cierto es que el círculo de los poetas simbolistas lo halagó para después maltratarlo y que él, despreocupado de esa suerte débil, fundó el *Kruzok Ritmistov* (Círculo de Ritmólogos) y difundió audaces, estadísticos y extravagantes análisis que no pocas veces asombraron a la mucho más cuerda descendencia de formalistas posterior. Hizo todo lo posible por llevarse bien con la revolución y el estado: de 1918 a 1920 trabajó con el *Proletkult*, una organización con subsidio gubernamental para las actividades de los artistas proletarios, y, durante la década del veinte, en compañía del sobrino de Chéjov y de Meyerhold, enseñó en la Casa de las Artes y la Asociación Filosófica Libre, envidiables mayúsculas. Su obsesión por el ritmo, sin embargo, lo llevó a disparatar una teoría del ritmo como dialéctica, atenta a la Historia que se llevaba a cabo bajo, ante y entre sus pies. Lamentablemente, un personaje como Bieli, pese a sus esfuerzos por estar históricamente bien parado, siempre resulta intolerable.

Intolerable para las marchas georgianas de Stalin, por ejemplo, cuya noción del ritmo como dialéctica era ligeramente más simplista, sónico cosongo.

"Mientras un compositor que aborde la teoría del contrapunto es un fenómeno común", dejó escrito Bieli, "un poeta preocupado por los problemas de estilo y de métrica se considera aquí una especie de monstruo". Aquí era la Rusia vagarosa e impresionista de Konstantín Balmont y sus "versiones" de Poe y la "poesía considerada como magia". Andrei Bieli, cuyo verdadero nombre era Boris Bugaiev, nació en 1880 y murió en 1934.

naba encajes. "Las más alta espiritualización de la materia", decía arrobado. A Du Bos sus amigos lo llamaban Charlie. Era misterioso y confiado; había heredado una fortuna. Aunque la falta de reservas de Curtius fue una de sus tantas generosidades, hasta los enemigos más mezquinos de Du Bos confundían su honda prestancia seráfica con un destino promisorio.

Du Bos los escarmentó a todos; de pocos como de él puede decirse que trabajaron con tanto rigor la decepción.

Durante mucho tiempo fue amigo de Gide, por ejemplo. Gide lamentaba la pérdida de gracia que se producía cuando Du Bos pasaba de la oralidad a la escritura, y reclamaba una estenografía para sus conversaciones. En privado, hechizado por la gravedad de su voz, Du Bos dictaba y dictaba. En algún momento quiso publicar una serie de conversaciones. En privado, con prolética falta de gusto, *Textes*; publicó en cambio una revista católica y trimestral a la que tituló, con sospechoso insomnio, *Vigiles*. En alguna ocasión, Gide la hojea y emite su módicó veredicto: "Ese monumento al hastío". Ya no se veían, ya no podían verse.

Cuando salió *Aproximaciones*, el libro que reunía las críticas y ensayos de Du Bos, el decepcionado fue Curtius. Fue, podemos suponer, como si el benemérito narrador de Pierre Menard tuviera que seguir queriendo a su amigo después de exhumar su colección de ensayos sobre los sonetos abanicos de Mme. Henri Bachelier. Allí estaban las pasiones de Du Bos, claro, pero sometidas al orden menos jerárquico que pueda imaginarse: Chateaubriand, sí, pero también la penúltima plaquette del amante de Sabine Lepsius, Browning y las diminutas oscuridades producidas por un paseante circunstancial cuyo nombre ya era un enigma para Du Bos mismo, Henry James y la autobiografía de la tía ágrafa. Hasta el adorado rostro de Keats se desdibujaba, para no hablar de Shelley. A pesar de su familiaridad con Bernard Berenson y los artistas el Renacimiento, Du Bos nunca pudo prestarle atención a la mirada del Ángel; sus ojos verían, en un rapto minucioso, el bello rostro indiferente, y lo confundirían, en otro, con la humana custodia de un aplicado poetaastro.

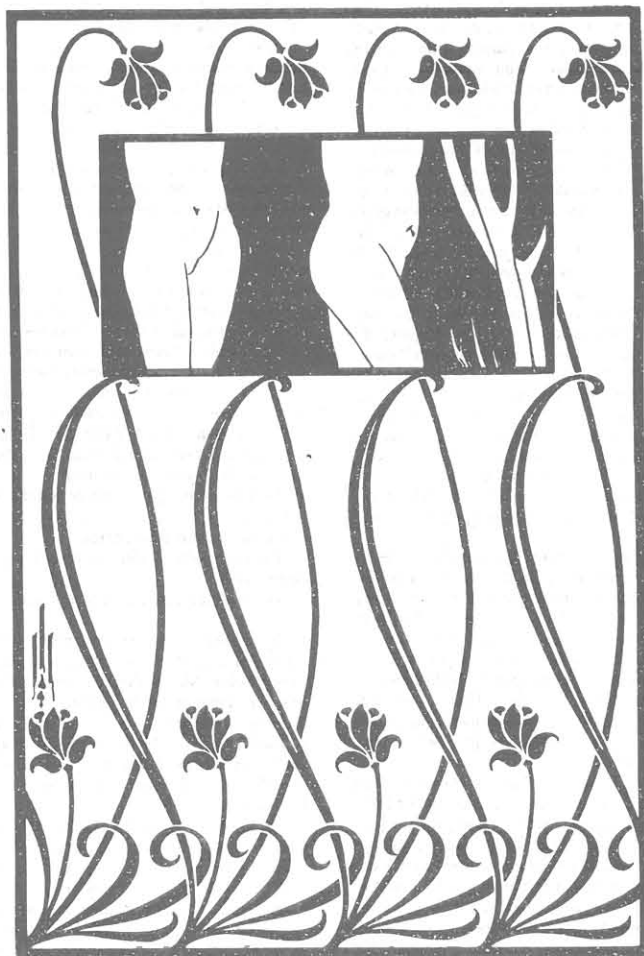
Pero Du Bos supo de su imposibilidad aun antes de tratar con los amigos. Ya empezaba a ahogarse en los secretitos de la literatura francesa. Buscó un confesor y dio con el que había dado, algunos años antes, Huysmans. De ahí en más, su itinerario fue místico. Sabía que entre las personas de talento hay barreras, tercas barreras en las que se funden la periferia y la comprensión, y de todos modos siempre había preferido los libros. Tenía, como Benjamin, una enorme biblioteca de haragán, y había trabajado tanto para reunirlos que la vida empezaba a parecerle un oficio lento, intolerable y usado. Desechó las últimas confidencias por alguna primera edición y se quedó en paz, relejendo a sus favoritos. En algún momento copia en su diario esta frase de Benjamin Constant: "En todo problema tenía siempre una idea de más que lo trastornaba todo". Con cierta deshonestedad, hoy podemos decir que Du Bos tenía (como Cyril Connolly, a quien, en algunos aspectos —la vulnerabilidad egoísta, el complejo hedonismo—, tanto se parece) siempre una idea de menos. Esa especiosa contracción que lo conduce —como al protagonista de *The Next Time*, de su adorado James— en línea recta al fracaso, esa decisiva fragilidad que le impone, entre dos opciones, la más fallida y torpe, contrarresta cada error con una intuición delicada, y sonámbula. Por eso resulta inútil consultarlo y perturbador leerlo. Todo se descompone en esa vida, la línea de la suerte y la de la cadera, y el resultado era una crónica copiosa del tiempo, las amistades y los libros, sin otra continuidad que la que exigen, en las páginas en blanco de los días, las voces evocadas y los enigmas de la tinta.

## Charles Du Bos

Ahora que el fantasma de Walter Benjamin recorre la Argentina, tal vez valga la pena romper una lanza por Charles Du Bos. Este crítico discreto y anfibio, compilador de rechazos y nimiedades, legó a sus lectores una obra tan frágil que bien podría pasar por casual y fragmentaria, aunque aun superficialmente revele el orden cerrado de su propia biografía.

Había nacido para ser Proust, pero la facilidad de este hecho extraordinario lo disuadió en lugar de animarlo. Escribió sus diarios y aproximaciones (que quisieron llamarse *A la recherche de moi-même*) y sorprendió a un conjunto de amistades que lo obligaban a oscilar entre el vals de la cortesía y la misa excelsa de la consagración al arte. Son un constelado farrago de introspecciones (*Introspections*, otro de los nombres tentativos), de lecturas microscópicas y afables, de convergencias inusuales entre un formidable criterio estético y un cultivado estrabismo progresivo. (Ignoro si es posible para la oftalmología; Du Bos lo hizo posible para la literatura). Agravada por el desvío, su sensibilidad encuentra siempre un margen en el que la inscripción persiste como un asterisco muy cuidadosamente dibujado. Pero con el mismo valor y la misma elegancia con que se disuadió de ser Proust, Du Bos pospuso su encuentro con el Ángel.

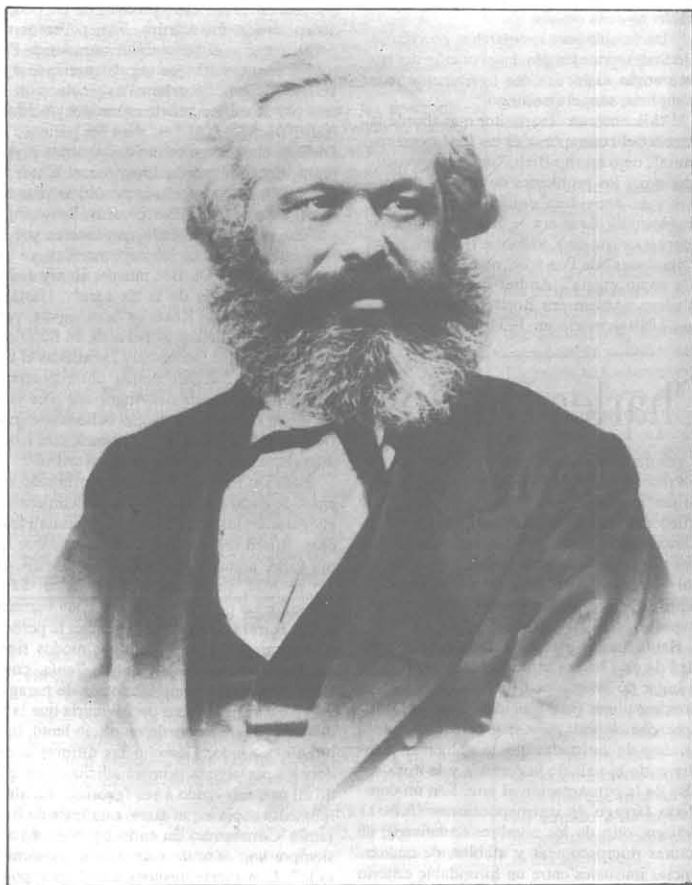
Ernest Curtius lo admiró sin reservas en el Berlín internacional de 1904. En el salón de Sabine Lepsius tal vez, o en algún otro igualmente cronofóbico, se eternizaron esas charlas en las que descollaba presente hasta la extenuación, Georg Simmel. Entre la filosofía, la economía monetaria y el arte chino, Simmel había encontrado sus amuletos: colección







# Marx, Freud y la conciencia de ser un gran hombre



Por Eduardo Grüner

En los dorados años de su juventud, todo sujeto humano sueña con un destino de grandeza. Quien más quien menos se augura un lugarcito en la promiscua galería de los inmortales. Suele ocurrir que esas veleidades van cediendo paso a una realidad bastante más anónima. Pero también sucede que algunos pocos hombres logran forjarse, por medio de mañas y porfías, un bronce perdurable. Curiosamente, en estas filas se alinean —entre otros— Marx y Freud, dos enfáticos cuestionadores de la omnipotencia de la subjetividad. De la falsa oposición entre el individuo y la Historia, de la exacta conciencia de ser grandes que algunos hombres supieron exhibir, trata, hoy día, esta sección dedicada a las barbadadas gentes que hablan el ininteligible idioma de los pájaros. Además, se ofrecen algunas muestras de los pininos líricos de Marx que, afortunadamente, la Historia casi supo perdonarnos.

“Los hombres hacen la historia, pero en condiciones que no pueden elegir”: este famoso enunciado de Marx (toda una condensación de su teoría, se podría decir) no alcanza para explicar, sin embargo, que, dadas ciertas condiciones, aparecen ciertos hombres —y no otros— que hacen una cierta historia —y no otra. Desde luego, cuando Marx dice “los hombres” se refiere a una entidad colectiva: “los hombres” puede leerse como “la humanidad” —ese conjunto vacío— o bien, más “marxianamente”, como las *clases*. Pero, admitamos: hay unos hombres que hacen “historias” singulares, irreductibles, irrepetibles (y el barbadado filósofo de Treveris es, no cabe duda, uno de ellos): se trata, claro, de historias acotadas, circunscriptas, “regionales” —diría un fenomenólogo—, pero que dibujan para ese hombre un lugar que cae fuera de la “clase”, en el sentido taxonómico del término. Otra frase famosa, esta vez de Sartre: “Paul Valéry es, seguramente, un intelectual pequeño burgués... pero no todos los intelectuales pequeño burgueses son Paul Valéry”.

El “individuo” y la historia, pues: sus relaciones constituyen una vieja disputa teórica, tan vieja, quizá, como la cultura occidental misma: para los griegos de Atenas (esa sociedad tan singular, irreductible e irrepetible como ciertos individuos), el *zoon politikon* significaba, sencillamente, que no había otro “hombre” que el “político”. Entendámonos: “político” no quiere decir aquí “el que hace política”; entre los áticos no existía, como entre nosotros, esa esquizia —producto de la modernidad renacentista— que separa, en la comunidad, a la “sociedad política” de la “sociedad civil”, es decir a los que se ocupan de la conducción del Estado y los que se ocupan de sus cosas. En la democracia ateniense todos se ocupan de las cosas del Estado y del “estado de las cosas” (si se me disculpa el mal chiste a costa de Wenders), y el que no lo hace, el que no interviene de manera directa en lo *politico* en sentido amplio (en los asuntos de la Polis), simplemente no es un hombre, con toda la enorme dignidad que la palabra *anthropos* invocaba: es un *idion* (un “idiota”, en el sentido de un ser pre-lingüístico, ya que la Ciudad es, al mismo tiempo, la Lengua), o un bárbaro (es decir, en la misma línea, alguien que habla el ininteligible idioma de los pájaros), o directamente un *zoon* que no ha alcanzado el rango de *politikón* (un animal, inferior a la escala antropológica); también puede ser, desde luego, un *esclavo* (porque la Polis incluye, desde ya, la injusticia) o, por último, una *mujer* (punto débil, debilísimo, de la teoría, contra el cual las feministas hacen bien en indignarse, si bien un tanto anacrónicamente). En una palabra: los hombres no eran “individuos” —aun cuando existieran, sin duda, las individualidades—, sino sujetos “humanizados” como efecto de su inclusión en ese tejido simbólico apretadísimo que constituía la Polis-Lengua. Lo que no es otra cosa, dicho sea de paso, que lo mismo que nos ha descubierto en este siglo el psicoanálisis, esa ciencia griega por excelencia.

O sea: los griegos, magníficos inventores y cultores de la dialéctica, ya habían resuelto de antemano la falsa oposición entre el individuo y la Historia; y la habían resuelto porque ni siquiera se habían molestado en plantearla. Ellos podían haber dicho, con un encogimiento de hombros (como Lavoisier o Napoleón cuando éste le preguntó por qué no había incluido a Dios en su sistema): “es que era una hipótesis innecesaria”.

Sólo a la Edad llamada Moderna —una era sin esclavos que necesita que los hombres se separen de la Ciudad para que puedan elegir libremente su esclavitud— le podía suceder el tener que abrumarnos con el problema del Individuo, del ser nodivido, enterito él (y ahora también ella), y enfrentado a una Historia que le viene de afuera, y que siempre hacen los otros. So-

lamente así se explica la emergencia de esos ciertos hombres que de repente deciden que son ellos los “otros”, los hacedores de alguna historia: en general, no es algo que “les” ocurre (como “les” ocurría a los griegos, a través de los cuales la historia simplemente *discurría*, por así decir), sino que *se les* ocurre. En condiciones que no pueden elegir, claro está, pero que se proponen *violentar*, hasta donde puedan, para hacerles seguir otro curso, otro discurso. Lo paradójico es que parecen “saberlo” desde siempre, como si pudieran ser las pitonisas de su propio destino. Muchas veces, como se verá, se equivocan sobre ese curso —o incluso sobre el hecho de que sean plenamente *ellos* quienes lo han elegido. Casi nunca, no obstante, se equivocan sobre el hecho de que son *ellos* quienes marcarán, para la Historia, un curso nuevo. Se dirá, por supuesto, que sobre los que se equivocaron en todo no sabemos nada —porque la Historia, en su astucia infinita, no los retuvo entre sus brazos. Pero lo interesante es lo inverso: que aquellos que sí fueron retenidos por la Historia, casi siempre lo sabían desde muy temprano.

Un caso paradigmático es Rousseau: en sus Confesiones relata que ya en la seriedad de su adolescencia ginebrina “sabía” que estaba destinado a desafiar los designios del Creador para la Humanidad (creer que existe un Creador omnipotente, y sin embargo saber que se irá contra él, no es poco saber, ciertamente). Así como Dalí ya “sabía” que iba a ser un genio. Estas afirmaciones *ex post facto* pueden ser, desde luego, simples coquetías mentirosas, o recuerdos encubridores de una “novela familiar”. Pero no por ello dejan de ser sintomáticas de un “estado de cultura” por el cual algunos hombres consideran verosímil que se pueda elegir desde casi la parvulez un “destino de grandeza” para sí mismos. Ese “estado de cultura” es, como todos, históricamente fechable: para situarlo rápidamente, digamos que empieza con el Romanticismo, cuando aparece la idea (heredada de la tragedia clásica, pero completamente antitragica en sus efectos, de que se puede ir contra la fatalidad y, encima, ganar. Es decir, que el Individuo —para decirlo existencialistamente— puede asumir su propio destino como elección.

Los dos más grandes adalides de esta ocurrencia son, probablemente, los postrománticos Marx y Freud. Espero que este exabrupto no sea tomado como una *bouffade* escandalosa: es verdad que, en un cierto sentido y cada cual a su manera, Marx y Freud aparecen como los más virulentos recursoradores de una omnipotencia de la subjetividad. Pero no es menos verdad que ambos “supieron”, casi desde el principio, que (por decirlo vulgarmente) el mundo escucharía hablar de ellos. Marx, como se sabe, desde adolescente se proponía ser un gran poeta. Por cierto, no lo fue, pero eso no viene ahora al caso. A los diecinueve años escribe lo siguiente:

No nos asusta que la ira de los dioses nos alcance,

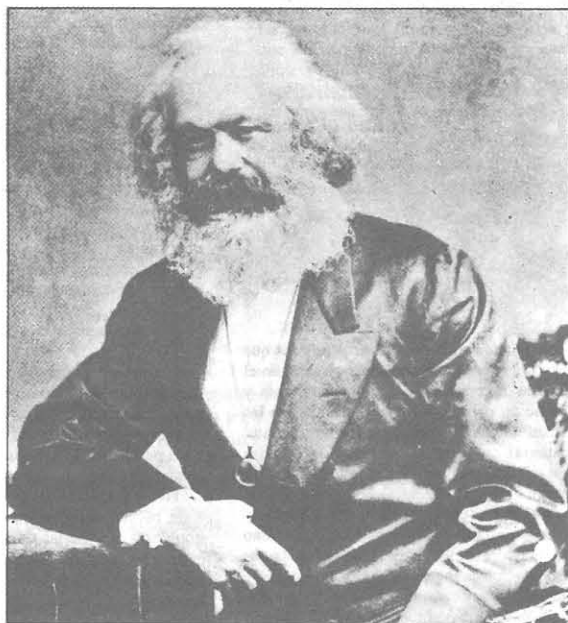
ni que nuestro mástil caiga.

Pues también Colón, en un principio despreciado,

vio finalmente surgir un nuevo mundo.

Y también Freud, en su correspondencia juvenil con Martha Bernays, se compara con Colón. Mucho después, en su trabajo sobre la interpretación de los sueños, insiste en la comparación, hablando de su descubrimiento de la “*via regia*” (el análisis de los sueños) hacia un “nuevo continente” (que se llamará, como sabemos, el Inconciente).

Es notable que en los dos casos el registro de referencia sea el de *descubrimiento*, y no, por ejemplo, el de la invención. Ambos “descubridores” se piensan, en principio, como “instrumentos” de algo que —por enunciarlo heideggerianamente— “habla a través de su boca”: una ver-



dadera pasión que se abate sobre ellos, incluso con toda la resonancia de *pasividad* que hay en ese término. Es conocida, sin embargo, la importancia que tanto Marx como Freud le otorgan a la "creatividad" intelectual, a lo que podríamos llamar la vocación "arquitectónica" del pensamiento. Pero, en todo caso, es significativo que sea la figura de Colón la que finalmente se les imponga como metáfora de sus impulsos críticos, y no, por ejemplo, la del Quijote (figura que también ambos, en su juventud, tenían como su héroe "privado"): no se trata de una lucha imaginaria contra molinos de viento sino de encontrar —y articular simbólicamente— lo que de alguna manera ya está en la "realidad". (Claro está que Colón —cosa a la que ni Marx ni Freud parecen asignar importancia— nunca supo exactamente qué es lo que había

descubierto).

De todos modos, no es difícil escuchar allí la irreducible tensión entre la creencia en la potencialidad del voluntarismo individual —que es la que les da esa tan temprana convicción sobre su futuro rol en la Historia— y la lúcida conciencia de que en el universo existen, después de todo, límites, inevitabilidades. Esta conciencia es de nítido origen trágico y, más exactamente, oracular: el oráculo solicita un desciframiento "subjetivo", pero él mismo es ya una cierta lectura de la palabra de los dioses.

Por supuesto que, entre los clásicos y los románticos, el sentido de lo trágico se ha transformado sustancialmente: como se sugirió más arriba, el Renacimiento y la Reforma en el plano ideológico-cultural, el capitalismo en el plano económico-social,

la idea de contrato en el plano jurídico-político, han promovido la figura antes inconcebible del individuo al rango de protagonista de la historia. El Romanticismo parece sintetizar esas dos grandes tradiciones con su acento exaltador de una subjetividad "libre" pero que en última instancia no puede escapar a lo que se suele llamar el "rigor del destino" (o, más románticamente, a las "fuerzas cósmicas" de las que el hombre forma parte). Cuando Marx dice, entonces, que el hombre hace su propia historia en condiciones que no puede elegir, como Freud somete la emergencia de esa subjetividad a las leyes transindividuales del inconciente, ¿no están operando en el campo de esa síntesis (o, si se prefiere, de esa *aporía*) romántica? Entre unos y otros, por otra parte, está ese filósofo de lo trágico-romántico por excelencia, con su insistencia en lo universal-singular, verdadero "escándalo" del pensamiento, y cuyo lugar de bisagra entre los románticos y los "modernos" alguna vez habría que explorar: me refiero, desde luego, a Kierkegaard.

Es Kierkegaard, precisamente, quien explica a fondo las implicancias éticas de esta "conciencia de sí" del individuo que "se" elige para una misión histórica. Muy significativamente, emplea la imagen del *redactor*: el individuo que vive éticamente es "redactor" de su propia historia vital, pero debe asimismo ser consciente de que es un "redactor responsable"; después de haber decidido quién quiere ser, el individuo no puede menos que asumir la autoría por aquello que incluye o excluye como esencial en esa anticipación de su historia futura: "Quien vive éticamente", dice en *O bien... o bien*, "anula hasta cierto punto la distinción entre lo casual y lo esencial, puesto que se acepta a sí mismo enteramente como esencial; pero esa distinción vuelve a surgir, pues, tras haber hecho esto, el individuo distingue su responsabilidad básica con respecto a lo excluido como casual". El acto de "autoelección", así, queda totalmente situado bajo el reflector de la justificación moral: se sabe quién se desea ser y quién no, qué ha de pertenecer esencialmente a uno mismo y qué no. Pero no se puede después pretender que no se han buscado los resultados de la propia elección. Esto es lo que se podría llamar la "trampa ética" del voluntarismo romántico: si yo —pues se trata aquí, plenamente, del puro Yo— "me" elijo un propio destino, creyendo por lo tanto que puedo controlar los efectos de mis actos y mis discursos, no puedo luego fingir "ausentarme" de esos mismos efectos, ni protestar porque se me pidan cuentas por ellos: "ser

consecuente con el propio deseo" es, al mismo tiempo, aceptar la responsabilidad por la manera en que ese deseo afecta a la Historia.

Los ejemplos que acabamos de invocar son, justamente, ejemplares: no importa la evaluación que se haga de sus teorías, ni Marx ni Freud se "distrayeron", nunca, de los alcances de su "autoelección" juvenil: no se escudaron (y podían haberlo hecho) en las leyes de la historia ni en las del inconciente para sustraerse a un juicio cualquiera sobre las consecuencias de esa (equivocada o no) "conciencia de sí". Quisieron ser Colón, y, a su modo, lo fueron: pero no renegaron de un solo centímetro cuadrado de sus Américas; aceptaron la responsabilidad por sus cenizas como por sus diamantes. Que un cierto frivolidad posmoderno los elija como blancos favoritos de sus burlas sobre la inutilidad de los "grandes relatos" no tiene nada de extraño, si se tiene en cuenta que los "pequeños relatos" con que se propone sustituirlos están hechos de los jirones lastimosos de una "historia" reducida a un amontonamiento de azares y "acontecimientos" imprevisibles por los que nadie puede ser culpado ni absuelto: el "o bien... o bien" de Kierkegaard es ahora un desaprensivo "Y a mí... ¿qué?"

Sartre, a los veinte años, ya parecía saber todo sobre sí mismo. En una carta a Simone Jolivet, escribe: "Imagino la gloria como un salón de baile lleno de señores de frac y se señoras escotadas alzando sus copas en mi honor. Toda una estampa, pero es una imagen que tengo desde mi infancia. No me tienta, y sin embargo me tienta la gloria, porque quisiera estar muy por encima de los demás, a los que desprecio. Pero sobre todo tengo la ambición de crear: me es preciso construir, construir lo que fuere, pero construir (...). No puedo ver una hoja en blanco sin sentir ganas de escribir algo encima. El entusiasmo, sentimiento por demás ridículo, sólo lo experimento al contacto con ciertas obras, porque me figuro que podría hacerlas yo de nuevo..." ¿Orgullo desmedido? ¿Omnipotencia del deseo? ¿Premonición? Todo eso, sin duda, y también, posiblemente, ya el error teórico de creer que todo depende de la "conciencia de sí". Pero no la impunidad juvenil con que uno se desprende alegremente de palabras, contando con que siempre hay un viento piadoso que las lleve: eso no. Porque, muchas décadas después, el propio Sartre escribe: "Soy responsable de todo, ante todos".

## No sólo de manifiestos vivía el prócer

En 1848, junto a una novela satírica inconclusa, *Escorpión y Félix*, Marx trabaja en un drama poético, *Oulamen*. De él transcribimos un monólogo del héroe central:

Ah, imponerme debo el suplicio de la rueda para danzar en el círculo de la voluntad sempiterna, aun cuando algo intentara impedirlo saltaría dentro, aunque tuviera que destruir el mundo que se levantara entre ella y yo. Lo destrozaría con una larga maldición. Estrecharía entre mis brazos el duro ser que abrazándome perecería en silencio y luego se precipitaría en la nada. Disolverse del todo, no ser: esto sería vida.

En el mismo año Marx trabaja poemas cortos: "El rapto", "Nostalgia", "Amor nocturno", "La loca", "La desgarrada", "La canción de un navegante", "Hermano orgulloso". De éste último, rescatamos lo siguiente:

¡Jenny! Puedo decir resueltamente con amor hemos cambiado las almas. Con ardor laten al unísono. Ahora, con burla, arrojo el guante a la cara de un mundo. Y la enana-gigantesca tronando se derrumba, las ruinas no sofocan mi ardor, semejante a un dios puedo caminar ahora, andar triunfante sobre su reino en ruinas. Cada palabra es ardor y acción. Mi pecho es igual al pecho del Creador.

**De los 2500 títulos del Fondo de Cultura Económica, los mejores los encontrará en Librería Gandhi, al mejor precio. Los saldos están en otros lugares.**

CHAUNU. Historia cuantitativa, historia social. ★ 225.- ★ 220.-  
POSTEL Y QUETEL. Historia de la psiquiatría. ★ 395.- ★ 316.-  
GOLDSMITH. T. Hobbes o la política como ciencia. ★ 275.- ★ 220.-  
DARNTON. La gran matanza de gatos. ★ 145.- ★ 115.-  
BOBBIO. La teoría de las formas de gobierno. ★ 149.- ★ 95.-  
PIRO. El lenguaje esquizofrénico. ★ 367.- ★ 293.-  
HOFFMAN. Fundamentos de la terapia familiar. ★ 167.- ★ 133.-  
BEGUIN. Creación y destino. 2 vols. ★ 375.- ★ 300.-  
JITRIK. La vibración del presente. ★ 122.- ★ 97.-  
LOWE. Historia de la percepción burguesa. ★ 183.- ★ 146.-  
WEBER. Economía y sociedad. ★ 441.- ★ 328.-

**gandhi**  
Montevideo 453



Por Claudia Pérez Leirós



**Los secretos de Eva.** Josephine Lowndes Sevely. Trad. de Horacio Cechi. Granica. Buenos Aires, 1988, 213 págs. Alrededor de A 110

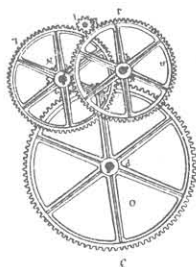
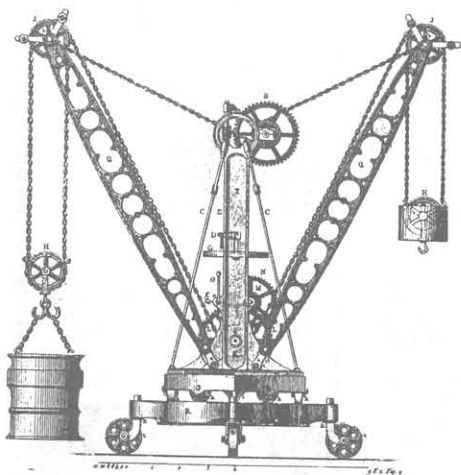
Cuenta la leyenda que, en Tierra del Fuego, las mujeres onas salían de caza mientras los hombres cuidaban a los niños y preparaban la comida. Este orden social duró poco, pues los hombres pasaron por cuchillo a sus compañeras y amenazaron a las pequeñas sobrevivientes de la masacre con el mismo fin, si no se rendían ante ellos.

La porción más grande estuvo, por siglos, reservada al varón. Médicos, teólogos y filósofos de todas las épocas asociaron esa superioridad con características físicas como la anatomía masculina, la temperatura corporal y otras curiosidades. Por su parte, cierta lectura del Génesis aportaba un elemento conmovedor, al asignar inferioridad a la mujer por descender del hombre. Hubo quienes, incluso, "comprobaron" esta teoría: el primer observador al microscopio, hace tres siglos, creyó ver un bebé entero dentro de cada espermatozoide. A las teorías "espermáticas" se opusieron las "ovistas", para las que resultaba obvio que, por el tamaño relativo del óvulo, el vástago debía estar alojado en él, a la espera de la señal de largada. En fin, desde sus primeros días, el hombre ha debatido en torno de la superioridad de un sexo sobre el otro, y ha intentado proveer elementos de la observación a este debate.

Josephine Lowndes Sevely, doctora en Medicina y Psicología de la Universidad de Harvard, nos confía un gran secreto en este libro y es que Adán no fue el único que puso la semilla. Proviesto de una cantidad abrumadora de gráficos sobre la anatomía femenina y masculina—su lectura se complica en los medios de transporte—, el texto se desarrolla en un lenguaje médico-psicológico regado de citas que abonan la idea central, cual es la existencia de una homología anatómica y fisiológica entre ambos sexos, que explicaría en términos biológicos la sexualidad femenina.

La idea de la homología parece ser una obsesión en Lowndes Sevely, y trata de probar su hipótesis en un contexto histórico-anatómico; según ella, las sexualidades femenina y masculina sólo difieren en tiempos y humores. Como Fallopio, De Graaf y otros, Lowndes S. también deja su huella, con la denominación de "coronas de Lowndes" a unas regiones del aparato genital femenino que dan el título al primer capítulo. IncurSIONA en el terreno psicológico al establecer relaciones causales que no son tan claras ni directas.

Se podría inscribir este trabajo en el género médico-científico por sus novedosos planteos anatómicos y fisiológicos, o en el psicológico, por las implicancias que ese relieve podría tener en el comportamiento. Pero, más que nada, éste es un libro para la gran venta que, curiosamente, refuerza la teoría que sostiene que la semejanza—o diferencias— entre el hombre y la mujer, sus instintos y sus respuestas, deben ser probados, necesariamente, mediante el hallazgo objetivo y visible de parecido en sus órganos sexuales. Ah! y nada dice del punto G.



## Aventuras Matemáticas.

Brian Bolt. Labor. Barcelona, 1988, 128 págs.

El juego y la matemática son actividades creadoras que requieren gran disciplina para el aprendizaje y astucia en el empleo de las técnicas apropiadas. Más aún, las piezas y reglas del juego tiene un parecido bastante grande con las definiciones y procedimientos de partida de la teoría matemática: Las estrategias se plantean a través de jugadas—ejercicios— que se harán con tanta más maestría cuanto mayor sea el conocimiento de estructuras o "jugadas geniales"—desarrollos y grandes teoremas. Esta asociación puede ilustrarse con la larga lista de matemáticos que, como Euler y Gauss con el ajedrez y los naipes, dedicaban largas horas a éstos y otros juegos de ingenio.

Aventuras Matemáticas se suma a una gran variedad de libros que proponen la matemática como actividad lúdica. Contiene juegos y rompecabezas diseñados para estimular el pensamiento creativo y promueve en el lector el interés por comprender conceptos espaciales, de números y relacionados con el pensamiento matemático en general. A través de la ejercitación, se desarrollan capacidades intelectuales y psicológicas que serán de gran ayuda frente a otro tipo de situaciones conflictivas de la vida diaria. Como es habitual en estos textos, se proponen soluciones y comentarios sobre los problemas planteados, a los que el lector puede recurrir cuando lo cree conveniente.

Esta obra de Brian Bolt, con una excelente presentación en castellano de Editorial Labor, es un buen aporte a la literatura científica y cumple eficazmente el objetivo de entretener mientras se agudiza el ingenio.



## Hermano Asno.

A.J. Dunning. Trad. de Colectivo Utrecht. El País/Aguilar. Madrid, 1988, 293 págs. Alrededor de A 270

Son numerosas las variaciones que se han escrito del Manual de Ética Médica, todas destinadas a orientar al médico en el ejercicio de su profesión. La tendencia de tales publicaciones es la de evaluar, desde el punto de vista legal o económico, una suerte de relación costo-beneficio que parece gobernar el espacio entre salud y enfermedad. Sin duda, es una visión parcial, provista de gran abstracción y empuñada en despojar al acto médico de toda connotación humana. Hermano Asno—así llamaba San Francisco de Asís a nuestro cuerpo— logra un tratamiento distinto; el título, un adecuado punto de partida.

La tecnología moderna ha contribuido a un desarrollo vertiginoso de los métodos de diagnóstico y tratamiento, pero tuvo un impacto perjudicial en la sociedad, en tanto alimentó la esperanza de que todas las dolencias podrían ser vencidas, paciente y médico se entregaron así a la violencia de la tecnología médica que repara las partes y deja al todo vulnerable, empujados, en parte, por una propaganda desmedida y una notable desinformación. El criterio médico es desafiado: se impone conocer los alcances de los nuevos y excelentes medios a disposición y complementar esto con una actualización permanente que facilite la interpretación de resultados y elección de tratamientos. Pero también es deseable que el médico no se olvide su papel en el diagnóstico; como dice Dunning, que no pierda de vista el estetoscopio. El reto es desparejo, la enfermedad o la muerte han tirado el guante, y las armas para elegir no son totalmente confiables. Con respecto a esto último, no hay que olvidar que la tecnología médica vive de su comercialización y existen ejemplos tan simples como escandalosos que demuestran su falta de escrúpulos: el surgimiento de asociaciones de drogas carísimas de dudosa efectividad es uno de ellos. Sobreviene el momento de actuar y, persuadido de las bondades de la "máquina de diagnóstico", invita a su paciente a someterse al paraíso tecnológico en el que sus fluidos se mezclan graciosamente con sus imágenes opacas y sonoras para, al cabo de poco tiempo, dar el veredicto.

Estos famosos "cheques", muy difundidos en los países desarrollados, llegan a promocionarse como regalo del Seguro Médico en el día del cumpleaños. Como era de esperar, la úlcera o el dolor de cabeza que entristecían los días del paciente, no se han modificado si, como en general, obedecen más a una necesidad de "cuidado" o a una señal de indefensión ante el miedo por su propia existencia.

La medicina moderna se presenta incierta y pobre al hombre corriente, le da poco consuelo y lo enfrenta a las limitaciones características de toda actividad humana. Esta incertidumbre genera una inclinación a buscar soluciones mágicas en la medicina alternativa y el curanderismo que, si bien siempre existieron, en la actualidad cuentan con una variedad de terapias como plegarias, espiritismo, acupuntura, medicina paranormal, astrología y macrobiótica. Algunas con fundamento científico, otras no.

Dunning es un cardiólogo holandés y, por consiguiente, muchas de sus opiniones provienen de su experiencia en un país desarrollado. Sin embargo, especialmente en los capítulos que tratan sobre prueba de medicamentos, lactancia natural y planes de salud gubernamentales, hace referencia a los países del Tercer Mundo, con apreciaciones acertadas en su mayoría.

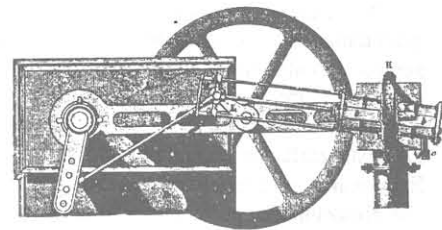
Hermano Asno es un libro para entretenerse, destinado a un público amplio, que aporta una visión global de las grandezas y miserias de la medicina moderna y, en especial, a los médicos les devuelve la tranquilidad de saber que lo que llevan puesto es un delantal blanco y no la capa de Superman.



**El hipnotismo de hoy.** G. Solovey y A. Milechnin. Trad. y notas de C. Santos Silva y P. Paixão. Hachette. Buenos Aires, 1988, 269 págs. Alrededor de A 110

Aquellos que se interesan por el tema del hipnotismo, seguramente conocen este trabajo de los doctores Galina Solovey y Anatol Milechnin, publicado en 1967. En esta oportunidad, Hachette presenta una nueva edición, ampliada y revisada por dos seguidores de estos expertos en técnicas de hipnosis clínica y experimental, César Santos Silva y Paulo Paixão.

La Sociedad de Hipnosis Clínica y Experimental de Estados Unidos elaboró una estadística a fines de los '50 según la cual, de 150 artículos y publicaciones (conocidas a lo largo de dos años) que trataban este tema, sólo 35 merecían ser resumidos. La situación actual no parece ser muy distinta y es así que una buena cantidad de revistas médicas y populares dedican su espacio a artículos poco serios, contribuyendo a la confusión general. El objeto de este libro es



el de exponer los conceptos más nuevos acerca del hipnotismo, su naturaleza, su uso terapéutico, "depurados de toda leyenda, de todo misterio, y de todo prejuicio".

Una reseña histórica introduce al lector en el tema: se analizan los fenómenos relacionados desde la Antigüedad hasta los trabajos de Mesmer a fines de siglo XVIII y Braid, a principios del XIX, quien acuñó el término hipnotismo, derivado de hypnos, sueño. Más tarde sobrevino un período en que fue duramente criticado, para llegar al estado actual: pronunciamientos—entre otros—de la Iglesia Católica mediante, su práctica está reglamentada en algunos países como Brasil, con finalidad terapéutica únicamente. El estado hipnótico y su inducción ocupan gran parte de la discusión, junto con el capítulo de fenomenología, que contiene una enumeración exhaustiva de casos y comentarios de ellos. Se detallan antecedentes de la hipnoterapia—psicoterapia con inducción del estado hipnótico—que puede tener, desde el punto de vista de los autores, un factor curativo, basado en la capacidad del paciente y el terapeuta de establecer la "transferencia". Abundante bibliografía y algunas fotos de personas en trance cierran esta exposición no apta para escépticos.



Por Elena Massat

## Cuando lo que Dios ha unido...

En los tiempos en que la ecografía y el monitoreo aún no corrían, una buena parte de las madres de los héroes de los cuentos tradicionales, además de parir con dolor, se moría en el alumbramiento. Aparecía entonces la madrastra, irremediablemente malvada, se podría suponer que por el peso ríspido significante, como diría un francés. La señora en cuestión competía en el imaginario infantil con el ogro, el lobo feroz y la bruja comenifios.

Adelantos científicos mediante, las parturientas ya no se mueren en cantidades lo bastante representativas como para funcionar como tópicos literarios, mas no por eso los pequeños modernos sufren menos. Ahora los padres, despojados por la tecnología de excusas válidas, se separan.

Tal es la situación que se plantea con criterios por completo diferentes en *Un marido para mamá* de Christine Nöstlinger, (Alfaguara, Madrid, 1987, 163 págs) e *Historia de un primer fin de semana* de Silvia Schujer. (Ilust. Alejandra Taubin, Libros del Quirquincho, Buenos Aires, 1988, 45 págs.).

En la novela de Nöstlinger se narra un año en la vida de Su Kratochwill, quien, a partir de la separación de sus padres, se va a vivir junto con su mamá y su hermana I, de 14 años, a casa de su abuela. Su compone rimas, escribe un diario y se siente profundamente aburrida de las manías de su abuela y la vocación refranera de su tía abuela que también vive con ella. Se resuelve a conseguir un marido para su madre y genera una serie de enredos. Como maneja cierta información de técnicas de promoción —su padre es publicitario—, decide encarar una campaña de venta de la madre, que por supuesto está al margen de los planes. Nöstlinger aprovecha para criticar prácticas de consumo y conductas snobs, pero no es lo importante del texto. *Un marido para mamá* es una novela bien escrita y fundamentalmente divertida, en la que la separación de los padres, si bien genera sufrimiento, es un dato de la realidad. (A partir de diez años).

Por el contrario, pareciera que la intención de Silvia Schujer es otra. Consciente de que *Historia de un primer fin de semana* es, probablemente, el primer texto infantil que encara este tema por nuestros pagos, opta por centrar el relato en todas las situaciones que se deriven inmediatamente de una separación. Las víctimas son, en este caso, Violeta de 5 y Daniela de 10 años. Después de una introducción en la que se presenta a los personajes y se informa a los lectores que "María se separó de Ricardo y Ricardo se separó de María (porque las personas se separan juntas)", la historia se abre con el relato del primer fin de semana que las chicas pasan con el papá. El texto está estructurado sobre la base de episodios conflictivos en los que los integrantes de la familia tienen que replantearse su lugar en la nueva coyuntura: la primera angina sin el padre en casa, el encuentro con la amiga del papá; el casamiento de la mamá con un señor que tiene un hijo que es un plomo, etc. Cada una de estas situaciones se resuelve con todo el afecto y la astucia que a cualquiera le gustaría manejar en ese caso. La elección de estos núcleos narrativos en los que se alternan desorden y armonía es particularmente interesante, en la medida en que representan un universo en el que la reiteración del conflicto/solución es permanente.

Lo que no queda claro en *Historia de un primer fin de semana* es la edad de los lectores a los que va dirigido. El texto combina dos registros: se inicia con el vocabulario y

las reiteraciones propias del lenguaje infantil —registro que se corresponde con el protagonismo del personaje de Violeta (5/6)—, va perdiendo paulatinamente esas marcas hasta cerrar con fragmentos del diario de Daniela (10/11) y sus preocupaciones de preadolescente.



## El séptimo circulito

Para los futuros lectores de Chandler y Highsmith, la Editorial Torres Agüero ofrece dos nuevos títulos de su colección Acción: *Refugio peligroso* de María Brandán Aráoz con dibujos de Felipe Avila, (Buenos Aires, 1988, 89 págs.) y *Andy, el paseador de perros* de María Teresa Forero y José Sbarra, ilustrado por Cristina Rocha (Buenos Aires, 1988, 79 págs.).

*Refugio peligroso* relata lo que le ocurre a Gustavo, un chico de aproximadamente diez años, durante las vacaciones de julio que pasa a solas con su abuela en su casa de Palermo viejo. El y Matías, un chico del barrio, encuentran una casa que parece haber sido abandonada y la toman como refugio sin saber que con el mismo objeto la frecuente una banda de ladrones, con la que los chicos se ven implicados. Es una historia entretenida que cuenta además con una abuela cariñosa y sorda que entiende todo mal y dos policías buenos bastante parecidos a los agentes de tránsito de los viejos libros de lectura.

*Andy, el paseador de perros*, relato de humor y suspense, se inicia con la sorpresiva desaparición de Caléndula, la pelineca de la señora Harris. La búsqueda se complica: hay una tormenta, un encierro en un sótano, una computadora malévol y hasta un esqueleto. A estos motivos tradicionales de la literatura de misterio, se agrega una fila de personajes paródicos: el profesor loco, la millonaria histérica y el mayordomo resignado.

En el sur de Alma Maritano es el tercero de los títulos de una trilogía compuesta por *Vaqueros y trenzas* y *El visitante*. Robbie McDonnell, el protagonista de *El visitante*, vuelve a Rosario para cursar su quinto año del bachillerato, luego de pasar una temporada en Estados Unidos junto a su padre. La novela retoma con escasas modificaciones la situación escolar de la que la precede. Se narran los hechos transcurridos desde marzo hasta julio que incluyen los preparativos y el viaje de egresados.

Escrito expresamente para ser leído y comentado en la clase de literatura del secundario, el texto adolece de todos los vicios y virtudes del manual escolar. Los alumnos podrán verificar a partir del texto variedades lectales, trabajo con otros géneros (cartas, diario) y nociones de estructura y tiempo narrativo: cada una de sus cinco partes corresponde a un movimiento de la música académica.

La anécdota es más o menos previsible y, si bien carece de los momentos de tensión que abundan en *El visitante*, probablemente resulte atractiva a más de cuatro.

Quizá lo más peculiar en este libro sea el tratamiento que reciben ciertos materiales extraliterarios, a saber, sexo y política. Alma Maritano, con 35 de guardapolvos blancos en vista, se mueve no sin ambigüedades en un terreno, si no escarpado, al menos conflictivo.

En principio, elige como acápites de cada una de las partes fragmentos de canciones de Serrat, Fandermole, Charly García, Rafael Ielpi y Fito Paéz, Gente, toda ella, letrista de canciones más, menos o bastante transgresivas.

Pero, una vez en el terreno específicamente ficcional, el discurso político se vuelve sumamente cuidadoso. Diego Marengo, estudiante de Antropología, discute frente al grupo de chicos con su padre, un coronel retirado. Diego dispara acusaciones referidas a la represión, la insensibilidad social y la conducción de la guerra de Malvinas. El enfrentamiento es violento, el resto de los presentes no interviene y la sensación que queda flotando entre ellos es de pena por un viejo solitario que blande a diestra, y sobre todo a siniestra, argumentos concernientes al honor y el amor a la patria frente a un chico que, si bien tiene las ideas más claras que los demás, no deja de ser un mantenido. De este modo, la única discusión política del texto aparece contaminada por fuertes marcas de conflicto intergeneracional.

En este sentido, la línea ideológica adquiere otro cariz en las "propuestas de trabajo" que completan el texto de ficción en la colección "Leer y Comentar" de Editorial Colihue. En esa sección aparecen declaraciones de Pérez Esquivel en un reportaje de la revista *El Porteño*, un chiste gráfico en que *Humor* ridiculiza a Galtieri y declaraciones de Héctor Bonaparte y Juan Jaime Cesio del CEMIDA.

En lo que a sexo se refiere, las ideas son bastante precisas en cuanto a educación sexual infantil y homosexualidad adulta. La inclusión de este tema en un libro para el colegio es especialmente meritoria de parte de la autora quien, en cambio, cuando se trata de la sexualidad de los protagonistas, y obviamente de los lectores, opta por limitarse a mostrar folletinescos "cuerpos temblorosos", "manos que recorren", "besos hondos" y "abrazos infinitos" que, comparados con los salivazos y apretujones de las tiras televisivas vespertinas, convierten a la novela, en este aspecto, en un libro de consulta para salita rosa.

Más allá de las indefiniciones, Maritano produce un texto que cuenta en su conjunto con material suficiente como para trabajar aspectos literarios y culturales en general, y deja a cargo de los profesores la decisión de los límites.

## RECIENVENIDOS

Los dados dados vuelta. *Maite Alvarado*, Ilust. Sergio Kern. Libros del Quirquincho. Bs. As., 1987, 39 págs.

Un invento poco inventado. *Alicia Caseiras*, Ilust. Oscar Rojas. Métodos, Col. La pluma encantada. Bs. As., 40 págs. A partir de 8 años.

Cuentos ridículos. *Ricardo Mariño*, Ilust. Luis Córdoba. Métodos, Col. La pluma encantada. Bs. As., 1988, 45 págs. A partir de 10 años.

El mar perferido de los piratas. *Ricardi Mariño*, Ilust. Carlos Nine. Sudamericana, Col. Pan Flauta. Bs. As., 1988, 54 págs. A partir de 11 años.

Paine y Juan Cruz. *María Cristina Casadei*, Ilust. Marce-

lo Fèrreira. Fondo Editorial Rionegrino y Eudeba, Col. Cielo Celeste. Bs. As., 1988, 85 págs.

Mundana. *Concierto en la laguna*. *María Cristina Casadei*. Fondo Editorial Rionegrino y Eudeba. Bs. As. 1987, 92 págs.

Agua chiquita. *Blanca Negri*. Fondo Editorial Rionegrino y Eudeba. Bs. As. 1988, 26 págs.

El casamiento del número tres. *Alma Maritano*. Colihue, Col. Libros del Malabarista. Bs. As. 1987, 67 págs.

El monte era una fiesta. *Gustavo Roldán*. Colihue, Col. Libros del Malabarista. Bs. As., 1986, 73 págs.

Monigote en la arena. *Laura Devetach*. Colihue., Col. Libros del Malabarista. Bs. As., 1986, 76 págs.

Tuti-Fruti. *Oche Califa*, Ilust. Julieta Imberti. Colihue,

Col. Pajarito Remendado. Bs. As. 1988.

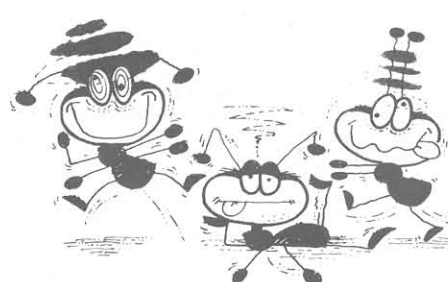
Gatos eran los de antes. *Graciela Cabal*, Ilust. Pedro Cazes Camarero. Colihue, Col. Pajarito Remendado. Bs. As., 1988.

La mesa, el burro y el bastón. *Hermanos Grimm*, Versión Laura Roldán, Ilust. Istvan. Colihue, Col. Pajarito Remendado, Bs. As., 1988.

Cuento con ogro y princesa. *Ricardo Mariño*, Ilust. Laura Cantón. Colihue, Col. Pajarito Remendado. Bs. As., 1988.

El adivino. *Afanasiev*, Versión Laura Devetach, Ilust. Marín. Colihue, Col. Pajarito Remendado. Bs. As., 1987.

Lo que le pasó a Martín. *Sara Zapate Valeije*, Ilust. Elena Torres. Colihue, Col. Pajarito Remendado. Bs. As., 1987.



¿Quién se sentó sobre mi dedo? *Laura Devetach*, Ilust. Marín. Colihue, Col. Pajarito Remendado. Bs. As., 1986.

Día de visitas. *Estela Nanni de Smania*, Ilust. Guillermo Hanekens. Colihue, Col. Pajarito Remendado. Bs. As., 1986.

Un recuerdo para Tino. *Leo Bustaglia*, Ilust. Carlos

Newsom. Emecé. Bs. As., 1988, 50 págs.

Nueve cuentos nuevos. *A. Basch*, *G. D'Luca*, *B. Biale*, *O. Delgado*, *J. Grisin*, *E. Gadea*, *de Leiguarda*, *S. I. Segat*, *M. A. Molino*, *Z. Moret*, *C. G. Schapira*. Premio "Coca Cola en las Artes y las Ciencias", 1987. Bs. As., 1988, 47 págs.



### Conversaciones con Gorriarán Merlo. Samuel Blixen.

Blixen. Contrapunto. Buenos Aires, 1988, 311 págs. Alrededor de A 70

Decimos *autocrítica* y comienzan los problemas. Lo que llama la atención en esa palabra es que está conformada para sugerir que la crítica viene de adentro, de uno mismo, de un examen interior de nuestras propias razones. Al mismo tiempo, la autocrítica es también presentada como un saber imperativo y exógeno, como algo vinculado al error que se produce cuando "el pensamiento prima sobre la realidad".

Esta última frase la pronuncia Gorriarán Merlo cuando se refiere a las acciones guerrilleras en Tucumán durante el año 1974. El "pensamiento" de no ser *foquistas* llevó a desconocer la *realidad* de una fuerza represiva que podía detectar más fácilmente a un destacamento insurgente que no quería apartarse de las poblaciones.

De este modo, la autocrítica puede ser apenas el talento de una conciencia realista, sólo educada para incorporar los datos de una correlación material de fuerzas. Se sustituye así el pensamiento ideológico por el pensamiento estratégico. Sin embargo, es habitual que cada desplazamiento del campo de fuerzas llamado *realidad* sea referido con el término *autocrítica*, que no pertenece a la tradición del pensamiento estratégico sino a su reverso: la *filosofía de la conciencia*. ¿Temor del político ligado a las "fuerzas estratégicas" de quedarse sin el diálogo con la realización autoconciente de la historia?

En verdad, si se es realmente *historiador*, no se es *político*. El historiador es el cronista de las autocríticas no realizadas del político. El político es el refutador de la idea habitual del historiador, quien cree que habría un tiempo "cápsula", un recipiente en el que cada cosa se va acomodando como si no tuviera presente. El político es propietario del *presente* que al historiador le falta.

Para resolver estas hesitaciones, el político desea convertirse en historiador ad-hoc, autocrítica mediante. Y el historiador no desprecia la política cuando siente que sólo desde la *incoherencia del presente* se puede historiar.

La lectura del libro de Gorriarán Merlo me sugiere estas reflexiones, que rápidamente intentaré convertir en un comentario bibliográfico, porque también estas reflexiones me sugieren la adición del secretario de redacción de esta revista musitando "esto no es una reseña".

Gorriarán es su propio "historiador autocrítico" y su propio "político de la historia". Su libro, como todo libro de memorias, nos pone frente a una reflexión sobre la crudeza y fugacidad del material histórico, indócil frente a la tenacidad de los hombres. En segundo término, nos proporciona un interesante contraste entre el lenguaje coloquial pedagógico y el trasfondo de la historia narrada, que sigue dictando sus leyes. En tercer lugar, nos pone frente a una reconstrucción histórica-política de gran envergadura. Se trata del intento de uno de los fundadores del ERP de *relatar la historia argentina de otro modo*. Walsh, Evita, Cooke, y una formulación ahora adquirida sobre el concepto de *patria* interpretado desde la materialidad de la lucha social, son algunos de los nuevos tramos por los que atraviesa esta elaboración política, cuyo indisimulable interés consiste en contener un testimonio biográfico que lucha por hacerse cargo de la inesperada ajenez de una historia.

Horacio González



### Repensando a los militares en política. Alfred Stepan.

Stepan. Planeta. Buenos Aires, 1988, 197 págs. Alrededor de A 100

"Los agentes de la policía secreta son la verdadera clase dominante en los países totalitarios (...) Son los depositarios de los mayores secretos de Estado"

Hannah Arendt

Saber y secreto: juntos, son dinamita. Saber y secreto, componentes básicos de una definición "relacional" del poder. Razones —sugiere el profesor Stepan— del importante peso de los militares en los sistemas políticos de nuestros países. Saber y secreto: monopolio técnico de ciertas pericias específicas y fuerte autonomía del aparato represivo (potenciada a la sombra del estado terrorista) respecto al poder político. En efecto: del gobierno a la oposición corporativista, de la tenebrosa oscuridad del campo de concentración a la más cómoda transparencia de la lucha cuasigremial, del método de la aniquilación al de la demanda (de presupuesto, de armas, de amnistía) desde el llano, el más o menos negociado repliegue de las FFAA latinoamericanas no se produjo sin el legado a las nacientes democracias que las sucedieron en un conjunto importante de prerrogativas castrenses.

Inspirado básicamente en el caso brasileño, pero con permanente referencia a los de Uruguay, Argentina, Chile y España (y a las múltiples diferencias entre ellos), el libro, sólidamente documentado, recorre los procesos de constitución de un conjunto de intereses propios de las fuerzas armadas y de inteligencia durante las dictaduras, describe las formas de la transición y los obstáculos para la consolidación de la democracia y propone algunas distinciones analíticas sugerentes. Para terminar recomendando, entre un culturalismo de matriz y una concepción de la política como toma y daca hecha de astucias y temeridades, algunas "estrategias pasibles de creación de poder civil en relación con los militares".

Saber y secreto. En su odiosa conjunción reside un poder que no ha cesado. En el intento de conjugarlo (extendiendo el primero, evitando el segundo) juegan las democracias latinoamericanas su futuro. El desafío, sugiere Stepan, es el de la creación de mecanismos de control —en la sociedad civil, en la sociedad política y en el Estado— de los ámbitos de acción de la corporación uniformada. La consolidación de rutinas tendientes a evitar su aislamiento.

La elaboración, en fin, de una todavía inexistente "política militar". Capaz de favorecer un desplazamiento de nuestras aún inestables "poliarquías", en el mapa dibujado entre las coordenadas de los privilegios militares y del conflicto político, hacia grados mayores de estabilidad.

Eduardo Rinesi



### Perestroika. Mijail Gorbachov.

Anteo. Buenos Aires, 1988, 184 págs. Alrededor de A 50

Todas las palabras están muchas veces, pero tal vez a ésta le hayan sido dados todos los sentidos. Transparencia, es siempre incómoda esta palabra, pues convoca el fondo de una ceremonia infinita que se pretende reveladora de todos los sentidos de acción. Ahora bien, en la última conferencia nacional del PCUS, Mijail Gorbachov instrumentaliza esa "lógica de la transparencia" —heredada del primer marxismo— para desnudar las nuevas reformas al sistema político de la URSS. El libro, consagrado a un lenguaje menor y clarificado, comienza por dilatar el futuro —es un político el que escribe— amontonando una suma de destinos posibles.

Los párrafos se enlazan en torno de los temas más disímiles: de igual modo, tienen preeminencia la redefinición del poder central y la lenta configuración de una nueva opinión pública. En ese sentido, se puede interpretar el llamado a un tipo de intelectual vinculado a las manifestaciones sociales de la actualidad e involucrado en una forma demorada y original del contrato: la "propiedad social" se combina con los "intereses personales". La conferencia mantiene un tono crítico con respecto al pasado —invita a una redefinición del recuerdo y a un juicio sobre lo acaecido—, al tiempo que intenta una idea de progreso desmembrada del viejo autoritarismo y ligada a una reconstrucción de la esfera productiva. Así, la reestructuración (*perestroika*) económica se relaciona con una disminución de los gastos del aparato estatal en favor de la autogestión y financiamiento interno de las empresas.

En otro ámbito, se puede distinguir un "proceso de humanización" eslabonado a la exaltación del "ritus" de las ciencias sociales y su relación con las técnicas avanzadas: robótica, microelectrónica, biotecnología, informática, etc. Este nuevo espiritualismo, que tiene su obvio nacimiento en la extensión de la crisis económico-social y sociopolítica de la URSS, está destinado a remedar los catálogos oscuros de la historia soviética. "La nueva mentalidad no es hermética", nos dice Mijail Gorbachov; y, en efecto: eso parece estar escrito en las dulces páginas de una dialéctica que intenta recuperar. Pues bien, la *perestroika* opera filtrando la historia: se condena un pasado impregnado de autoritarismo centralizado —esta dimensión remite al espíritu staliniano y no a la época de los zares—, al tiempo que se recuperan las almas generacionales —el arte condensa la diversidad de las épocas y funciona como traspaso generacional.

En fin, para terminar, digamos que la *perestroika* se cohesionan en dos arcos de articulación. El primero se interesa en anudar una "lógica de la transparencia" a los nuevos rasgos de un realismo modificado. El segundo nos lleva a pensar el vínculo entre democracia y socialismo. Será cuestión de esperar, pero sin olvidar aquellas palabras que Arthur Miller pronunció ante el mismo Gorbachov: "La poesía está para decirle la verdad al poder..."

Federico Galende

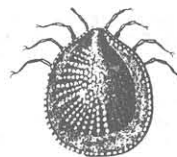
## RECIENVENIDOS

El federalismo bloquista. Bravo, o el pragmatismo político. Adalberto Zelmar Barboza. Sudamericana. Bs. As., 1988, 294 págs. Un estudio de caso, centrado en el bloquismo sanjuanino, definido como un "tradicional movimiento cuyano que ha dependido más de una actitud pragmática que del compromiso con un determinado esquema ideológico". Leopoldo Bravo, heredero de Cantoni en la política sanjuanina y en una "especialidad diplomática" (la embajada argentina en la URSS), es señalado

por el autor del libro como un líder pragmático que "ha conducido al partido entre las opciones e incoherencias de la política argentina, asegurándole en cada caso el carácter de necesario interlocutor de los distintos regímenes que se han sucedido en el país". Esta crónica histórica, escrita con tono apologetico y detallista, muestra al bloquismo como una "fórmula política" eficiente para mediar entre las empeñosas historias aldeanas y el mundo político "exterior". Este último, en la medida en que es visto como "incoherente", sirve como justificación comparativa de las políticas y astucias provinciales. Estas habilidades locales de sobrevivencia pueden ser así elevadas a la condición de "gran arquitectura política".

¡Acuso al Invasor! Jorge Ledesma. Con ilustraciones de Mildred Burton. Planeta. Bs. As., 1988, 148 págs. Ledesma, quien también ha servido como modelo a un personaje de Abbadón el Exterminador, retoma en este libro sus temas reparadores, proféticos y visionarios. Con un estilo de alegato irónico, Ledesma revisa los diversos patrimonios culturales europeos con conclusiones escépticas que contrastan con su defensa de las so-

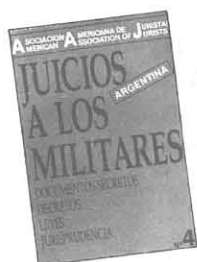
ciedades armónicas y utópicas, como el Tawantinsuyu. El "descubrimiento" de América, debe, pues, ser visto como una invasión que adulteró y degradó una sociedad "ecológica y cósmica" donde se respetaba todo, desde el maíz hasta los rayos de luna".



El Boicot norteamericano a la Argentina en la década del

40. Carlos Escudé. Centro Editor de América Latina. Bs. As., 1988, 32 págs. Esta es una nueva colección popular del Centro Editor, con temas sociales, políticos, culturales y económicos que "ayudan a comprender el presente". De aparición semanal, el primer fascículo está dedicado a analizar el boicot que, primero los norteamericanos y después los ingleses, declararon contra el gobierno argentino a fines de la década del '40, como represalia por el neutralismo en la guerra mundial. La tesis de Escudé es que en ese boicot hay que buscar las razones del subdesarrollo y la declinación de la Argentina.





### Juicios a los militares

*Cuadernos de la Asociación Americana de Juristas.*

Contrapunto. Buenos Aires, 1988, 245 págs. Alred. A 75

"Instrucciones para operaciones de seguridad: 3002: Elementos a llevar: capuchones o vendas para el transporte, de detenidos a fin de que los cabecillas detenidos no puedan ser reconocidos y no se sepa dónde son conducidos. 3004: Los tiradores especiales podrán ser empleados para batir cabecillas de turbas o muchedumbres. 3021: La evacuación de los detenidos se producirá con la mayor rapidez, previa separación por grupos: jefes, hombres, mujeres y niños, inmediatamente después de la captura. 4004: Informantes: deberán ser inteligentes y de gran carácter y deberán tener una razón para serlo (venganza, dinero, rencores, política, ideología, etc.)."

Cómo imaginarse ese ser (seguramente un ser de ciencia ficción) que escribió estas órdenes. En qué pensó mientras las redactaba. ¿Sintió algo?

Entre los documentos "secretos" que desde la cúpula del Ejército se hacían circular entre sus "hombres de armas" pueden, hoy, leerse instrucciones como las siguientes: "cuando las FFAA entran en operación no deben ser desahuciadas", "también se podrá operar en forma semiindependiente y aún independiente, como fuerza de tarea".

Estamos entonces frente al cinismo de órdenes que configuraron el poder simbólico y coercitivo de las fuerzas de seguridad que manejaron esa "pecera" que fue la Argentina desde el '76.

La historia que cuenta *Juicios a los militares* es la de unos hombres "mitad hombres-mitad bestias". Historia compilada que puede esquematizarse en tres partes. La primera es la que va desde los decretos de "aniquilamiento" del '75 hasta la ley de autoamnistía en el caso de la dictadura. Abarca los oscuros documentos secretos que diseñaron la estrategia del terror. La segunda parte comprende desde la ley de "anulación" de la autoamnistía hasta el "Juicio del Siglo", como lo llaman los autores del libro. En este período se reseñan desde la tesis oficial de "los Dos Demonios", la soberbia actitud de los jueces militares que se niegan a juzgar a sus pares, hasta el lucimiento del fiscal Strassera en la acusación a las juntas y el, en buena medida, decepcionante fallo de la Corte Suprema. La tercera parte señala la debacle, por lo menos hasta este momento, del enjuiciamiento a los responsables del pasado. Marca el triste epílogo que como en cadena se suscita así: Proyecto de Punto Final, Sanción de la ley, Proyecto de Obediencia Debida, Declaración de la Corte de "constitucionalidad" de ley... fueron necesarios sólo seis meses y diecisiete días.

En síntesis, *Juicios a los militares* reseña, a partir de la documentación existente, el modo en que la Justicia, la Corte Suprema, y el gobierno constitucional procedieron en relación con los responsables del "horror argentino".

Esteban Vernik



### Napoleón y su tremendamente emperatriz. Fito Páez.

Conversaciones con Horacio González.

Puntosur. Buenos Aires. 1988. 98 págs. Alrededor de A 75

Por un lado, Horacio González, peso cruceño en el campo intelectual argentino, tal como lo definiría el filósofo Tomás Abraham. Profesor de Ciencias Políticas en las universidades de Rosario y Buenos Aires, colaborador de *Babel*, *El Porteno* y *Unidos*, autor de la compilación *Los días de la Comuna* (Puntosur, 1987) y director de los Cuadernos de la Comuna de Puerto Gral. San Martín. Más acá, Fito Páez, medio mediano del rock que algunos se empeñan en llamar "nacional", rosarino como el otro y veinte años menor.

Napoleón y su tremendamente emperatriz registra los dichos de varios encuentros entre los dos pugilistas, algunos ya publicados en revistas, previamente a la aparición de este libro. Discurren sobre diversos temas, no siempre desarrollados a fondo, que permiten a Páez ubicarse en una suerte de zona "maldita" o, al menos, de *enfant terrible* ante un González que circula entre el incómodo papel de voz "autorizada" de la cultura y el poco interesante de periodista preguntón. Pero el músico reflexiona, y cuando lo hace hablan por su boca las historias, lecturas y experiencias de unos cuantos pibes cuya tarea en la sociedad ya no es la de enorgullecer a nadie. Las tendencias y modas que atraviesan las canciones de Páez desde 1982 también se reconocen en la formación de un público al que no es ajeno el autor de esta reseña bibliográfica. La ciudad, entonces, ya no es pensada como pálida y gris, a la usanza de la utopía rural de los últimos '60, sino como dato incluyente y aceptado que, como un *comic* contemporáneo, se convierte en escenografía obligatoria de un mundo de nuevos elixires.

Algo similar ocurre con la esfera política en tanto tema para quienes crecieron bajo botas militares. La fascinación que destilan partidos y organizaciones por la "juventud" despliega un conjunto de ataques y desconfianzas iluminados por Sade, Nietzsche y Foucault, llegada la hora de argumentar. El recorrido de las conversaciones arrastra al Che, la cerveza, el erotismo, Perón, el cine, las mujeres y otras tantas cuestiones entre frías y literarias.

A pesar de sí mismo, el diálogo de Páez con González termina por mostrar en el primero un alma tan bella como criticada, lo que no deja de caracterizar al autor de *Ciudad de pobres corazones* y *Ey!* como un romántico plagado de su admirada estrella, el escritor norteamericano Charles Bukowsky, lo que no es malo teniendo en cuenta que el carácter romántico tal vez resulta hoy un modo de resistir ante tanta pavada discográfica, con pocas excepciones, a base de pericos intocables. Al menos entre Bukowsky y Lautréamont, Fito Páez parece seguir teniendo algo que decir. Napoleón y su tremendamente emperatriz, libro de feo nombre, incluye, para quienes les interesen, unas cuantas fotografías del contendiente, al parecer más importante, y las letras de todas sus canciones. Todo por el mismo precio.

Pablo Avelluto



### La alternativa liberal en la Argentina. Néstor Montenegro.

Planeta. Buenos Aires, 1988, 224 págs.

No es, como reza su prólogo, "un libro necesario". Contiene las propuestas ya puestas y los supuestos "objetivos" objetivos del nuevo liberalismo electoralista argentino. Late en el libro la tesis no demostrada de que el liberalismo ucedista subyuga a amplias capas de la sociedad argentina, incluyendo a las del yugo cotidiano. Transparencia periodística, objetividad, son metas que el autor (o el que hace las preguntas) se propuso y no logró, lamentablemente o no. ¿Qué se leerá? Lo que se oye de boca de estos empresarios.

Desfilan y se fotografian: Albamonte, defendiendo la defensa de los propios intereses individuales, se autodefine como "defensor de los empresarios que todavía no lo son".

Alsogaray sigue en la lista. El periodista le dice: ¡La lucha de uds. por imponerse fue muy dura! y Alvaro muestra su discurso sobre la decadencia argentina post-'45. Para el ingeniero no importan los hombres sino el sistema, pero existen algunos pocos hombres que son importantes porque saben cómo salir del endeudamiento en el que nos habría sumido el Estado: refinamiento teórico del profesional sujeto de la historia. Afirma que sus ideas podrían haberse llevado a la práctica con Galtieri, si no hubiera sido por la guerra: saneamiento monetario, disciplina fiscal, control de un desarrollo competitivo. Sólo falta "que el sistema político sea nuestro".

En política internacional, habla María Julia: "Chile es, por naturaleza, una nación de tendencia armamentista" y Paraguay puede ser conflictivo "si se acaba Stroessner". Necesidad de hipótesis de conflicto interna y externa para los militares, blanqueo a los juicios y desagrado por la gente en la calle en Semana Santa. Se define como "una persona que trata de mantener sus esquemas", "una Evita más cerebral". Llama "bolsa de gatos" a los países no alineados y ve al sistema comunista avanzar sutilmente. Para ella, la gente se entiende mediante relaciones de costo-beneficio.

Clérice critica el voluntarismo y Adelina defiende la familia y ataca al machismo, mientras llama a interesarse por las pequeñas cosas. Sobre la salud, afirma que "los hospitales deben competir entre ellos".

Durañona y Vedia llama "esquema perimidos" a los modelos sociales basados en el "compartir" y se niega a modificar la Constitución: habría derechos que no podrían estar supeditados "a la voluntad de mayorías accidentales".

Ibarbia apuesta a la estabilidad política, siempre y cuando no se trate de lo que él considera una mala política y Kammerath sostiene que la UCD crece equilibradamente en los diferentes sectores sociales. Natale afirma sin tapujos: "Las alianzas se hacen siempre en función de un comercio." y Novillo Corvalán nos cuenta la historia del progreso humano. Perazzo lucha por una universidad ligada a las empresas y Montenegro, "periodista profesional", es el autor del libro.

Daniel Héctor Searfó

## RECIENVENIDOS

Cristo y/o Marx. Religión y revolución. Juan Rosales. Carthago. Bs. As., 1988, 254 págs. El autor de este libro, que ya está en su tercera edición, se propone desarrollar una versión complementaria de lo que en los años '60 se conoció como "el diálogo entre cristianos y marxistas", ahora teniendo a la vista el proceso de la revolución nicaragüense. Precisamente, parte de un motivo inspirador de cuño sandinista, que reza de este modo: "Entre religión y revolución no hay contradicción". El autor, militante comunista, abre su trabajo, de índole didáctica y demostrativa, aliviando de responsabilidades al marxismo por la célebre sentencia "la religión es el opio del pueblo". Desarrolla



entonces una visión más refinada del pensamiento de Marx sobre la religión, sin descartar que ésta se extinguirá al desaparecer las condiciones sociales que le dieron origen. Pero en el entretanto histórico, católicos populares, no jerárquicos y liberacionistas, tendrán innumerables motivos de coincidir en los he-

chos con los militantes marxistas latinoamericanos, capaces ahora de escuchar al Padre Ernesto Cardenal diciendo que "tanto la Biblia como el marxismo nos dan la seguridad de que nos dirigimos hacia un universo perfecto, si no, no tendríamos sentido el universo".



Tapen al minotauro que hay niños. Jorge Manzur. Puntosur. Bs. As., 1988, 192 págs. Recopilación de las notas periodísticas escritas por Manzur en los últimos años, en la tradición del "equilibrado". Manzur, el autor



ego del cronista, sostiene una visión melancólica de la vida porteña y argentina. Una suave ironía indica la presencia de un observador que sabe ser piadoso sin perder el rastro de las heridas que cortan las vidas y las situaciones cotidianas.

La economía radical en la

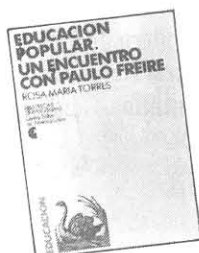


tempestad. Daniel Larriquet. Sudamericana. Bs. As., 1988, 204 págs. Análisis de la ideología económica del partido radical, vista en una perspectiva histórica y en sus resultados actuales. La aludida zona de tempestades por la que atraviesa el go-



bierno no amengua el optimismo del autor del libro, quien concluye afirmando que, "desde el 10 de diciembre de 1983, la Argentina está más cerca de Japón que de Irán. Pero todavía no hemos llegado".





**Educación popular.**  
**Un encuentro con**  
**Paulo Freire.** Rosa  
María Torres. Centro  
Editor de América Latina.  
Buenos Aires, 1988, 96 págs.

Va a cumplir veinte años *Pedagogía del oprimido* de Paulo Freire. Fue uno de los primeros libros que contribuyeron a cimentar la celebridad africana y latinoamericana de la propuesta educativa del maestro brasileño. Partiendo del hecho de que la educación y la alfabetización son dimensiones existenciales del destino colectivo de los sujetos, Freire imaginó un método en el que cualquier aprendizaje equivalía a la capacidad de suscitar en el individuo motivos totalizantes para la actividad social.

Ese activismo hacía de la educación un órgano global de la crítica a la presión social, pero no en el sentido de que la acción educativa dependiese necesariamente de la acción política. Existía un sentido más preciso en que la propia actividad política era redefinida como un acto de creación de sujetos libres. No se politizaba la educación en un sentido trivial, sino que se postulaba la politicidad de todo acto educativo, lo que también contribuía a reconstruir culturalmente los criterios de movilización política.

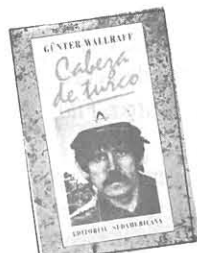
Bajo la influencia del existencialismo cristiano, del culturalismo de Fromm, del pragmatismo americano y de las epistemologías de la "primicias de la política", Freire había conseguido así un atractivo y ambiguo resumen ideológico para motivar a los participantes de los procesos educativos en los países pobres, en zonas, con masas marginadas y sociedad con movilizaciones de cuño nacional-liberacionista.

Los dilemas teóricos que esta propuesta planteaba y dejaba indefinidos iban parejos a la importancia que adquirió casi inmediatamente para perfilar militancias, compromisos públicos y pasiones políticas en el terreno de la educación popular. Una frase de *Pedagogía del oprimido* era particularmente sugestiva y revelaba hasta qué punto Freire se convertiría en el autor de fórmulas eficaces brillantes y polémicas: "Nadie educa a nadie, nadie se educa a sí mismo; los hombres se educan en comunión y el mundo es mediador", decía, dejando abierta la posibilidad de una interpretación no directiva del acto de la enseñanza. Así, parecía disolverse el papel del educador en el grupo, pasando el grupo a ser autogenerador del saber práctico y de una antropología de la libertad.

Con el tiempo, ésta y otras consignas fueron matizadas por Freire. Sus tesis ganaron en mayor concisión, limitaron el espontaneísmo, la ingenuidad politicista, la candorosa simplicidad de su credo dialéctico, perdiendo acaso una parte de su atractivo.

Rosa María Torres, educadora ecuatoriana comprometida con experiencias de educación popular realizadas recientemente en Nicaragua, traza en la primera parte del libro un balance del itinerario freiriano. Con apremiante claridad, revisa el cuadro de las mutaciones de la doctrina del maestro a lo largo de estas dos décadas. La segunda parte consta de una larga entrevista al propio Paulo Freire, realizada por la autora del libro. Aquí es posible encontrar, también, un panorama de gran utilidad sobre el pensamiento actual de Freire y sus constantes recreaciones críticas de aquellas afortunadas tesis de la educación en comunión que corrieron por el mundo.

H.G.



**Cabeza de turco.**  
**Günter Wallraff.**  
Sudamericana. Buenos Aires,  
1988, 218 págs.

Para escribir este libro, Günter Wallraff simuló durante dos años y medio ser un inmigrante turco, Ali Sinirlioglu. Al cabo de esta experiencia —disfraces y maquillaje mediante— logró, además de un desplazamiento de una vértebra debido a los trabajos penosos que realizó, probar que las grandes industrias alemanas contratan a los inmigrantes para que manipulen productos altamente tóxicos y les hacen firmar antes el compromiso de que retornarán a sus países luego de dos años de trabajo. Para entonces, lo más probable es que hayan contraído cáncer u otras enfermedades incurables y así su costo de atención ya no debería ser absorbido por la eficiente seguridad social germana.

*Cabeza de turco* (*En lo más bajo*, según su título original) es el trabajo de un buzo que hurga en las simas inexploradas del racismo. Los turcos son —y la lectura permite comprobarlo fácilmente— los argelinos de Francia, los negros de las comarcas del Maresme catalán, como los bolivianos y otros *cabecitas negras* de la Argentina. Wallraff —injustamente desconocido en estas latitudes— acude a la complicidad del lector con cuyos testimonios reedita, incesantemente corregidas y aumentadas, casi todas sus obras. No repara en disfrazarse y en alterar su personalidad para penetrar en las hendijas que le estarían vedadas de otro modo, en las cuales se acumula la suciedad más rebelde. Para no ser engañado, engaña.

Llamado con justeza "el escritor del mundo industrial y obrero", Wallraff parece haber llegado a cotas insuperables en su *modus operandi* con este libro, premiado por varias organizaciones de Derechos Humanos y que lleva vendidos casi tres millones de ejemplares en Alemania. El fallecido novelista y dramaturgo Heinrich Böll definió con precisión la mayor objeción que puede hacerse a su método: "Su actividad tiene un límite, ya que Wallraff se volvió muy famoso. Demasiados peligros, cada vez más organizaciones y más poderosas amenazan al único periodista alemán que es capaz de arriesgar su vida por conmovir los cimientos de la opinión pública". Efectivamente, luego de escribir *Cabeza de turco*, harto de las persecuciones judiciales, de que sus teléfonos estuviesen siempre intervenidos y aun de que sus diálogos más íntimos fueran meticulosamente registrados por los sensibilibísimos grabadores de los *servis* teutones, Wallraff decidió radicarse en Holanda con su familia.

Tal como propuso el mismo Böll, quizá la única manera de continuar su obra sea, parafraseando a Guevara, "crear cinco, seis, una docena de Wallraff".

Por eso mismo, es muy curioso que en la Argentina, patria del Che, de Rodolfo Walsh y otros quijotes, ni siquiera la gran mayoría de los estudiantes de periodismo conozcan el nombre de Günter Wallraff. Para quien no haya leído una recopilación de trabajos de sus libros anteriores (*El Periodismo Indeseable*, también editado por Sudamericana), ésta es la gran oportunidad de llenar semejante laguna: *Cabeza de turco* se lee tan amablemente como una novela política, aunque nos arrastre "a bajar, entre risas, a los intestinos nauseabundos de la Europa superior, culta y civilizada", como dice Juan Goytisolo.

Juan Salinas



**Fuerzas hegemónicas y partidos políticos.**  
**Félix Luna.**  
Sudamericana. Buenos Aires,  
1988, 165 págs.

Félix Luna incursiona en este libro en el género ensayístico, en un trabajo, que, como él mismo lo define, no es de investigación sino de divulgación. Son reflexiones sobre los ciclos históricos que marcan la evolución de los partidos políticos en la Argentina, evidenciando la hegemonía en la escena pública de cada uno de ellos durante tres décadas en cada uno de los casos analizados. Son treinta años de hegemonía del Partido Conservador, seguido por el ascenso y predominio en la arena política del Partido Radical, al que prolijamente sucederá el peronismo para ocupar los treinta que le corresponden.

Cada una de estas fuerzas hegemónicas, que han tenido sus logros y sus fracasos, han sido imprescindibles para ir construyendo la índole esencial democrática de la sociedad argentina. Es ésta una tesis fuerte en el planteo general del ensayo de Félix Luna, que sostiene que la democracia está firmemente consolidada en el espíritu colectivo de los argentinos, y que su perfeccionamiento depende hoy de sus dirigentes. La democracia es la consecuencia política "natural" de una estructura social cuya naturaleza es democrática.

No hubo lágrimas cuando los fraudulentos conservadores fueron derrotados; sin embargo, el país sigue necesitando de una fuerza conservadora que recoja la herencia del régimen que abrió a la Argentina al mundo, propició la inmigración, afirmó el Estado Nacional.

Los radicales han contribuido a la civilización política de nuestro país, al perfeccionamiento del sistema democrático. Es como una suerte de conciencia histórica a la que se recurre en momentos difíciles, como una referencia segura y tranquilizadora. Su fuerza reside en su capacidad para expresar la moderación.

El aporte del peronismo ha sido sustancial a los valores comunitarios, una contribución a la extensión del concepto de democracia, la inclusión en el horizonte político de la democracia social.

No tendría por qué un historiador disculparse por embarcarse en elucubraciones políticas actuales. Es saludable hacer historia del presente, volviendo la mirada hacia atrás para recuperar algunas líneas de continuidad o discontinuidad en la sociedad política de hoy.

De estas hegemonías matemáticas, que cada 30 años una da paso a la otra, es la clase media argentina el lugar, la quinta esencia de los residuos que cada una de ellas legaron: consumista, herencia conservadora de épocas doradas; veleidosa en sus pretensiones políticas, herencia del radicalismo; exigente en la calidad de vida; herencia del peronismo.

Un análisis prolijo, lineal, con un estilo fino, pero que no da cuenta de las complejidades de los sistemas políticos de hoy, donde los partidos políticos son un actor más.

Afirmaciones sin perplejidades, casi sin dudas, invitan a una lectura muy tranquilizadora sobre el futuro de la democracia en la Argentina. La época de las hegemonías ha terminado, el juego político, hoy, plantea necesarias reglas de negociación.

Alicia Lamas

## HILANDO FINO

Dos horas de radio  
para volver a ser  
nosotros mismos

Conduce  
MARIO CASALLA

Música  
LITTO NEBBIA

LUNES A VIERNES 18 a 20 Hs

POR EXCELSIOR

Colaboran  
RICARDO BERMUDEZ  
RAUL BLANCO  
CARLOS PAZ  
EDUARDO PEDUTO

Producción Comercial  
JUAN C. MANOUKIAN

# Breteles para Puig

por Néstor Perlongher

A la tentación de recorrer, armada de afilado lápiz (un homenaje a Puig debe necesariamente ser hecho en femenino), de escuadra como escualo, las obras y los escritos sobre las obras, las notas y las notas a las notas, a la tentación, en una palabra, del aparato crítico (tierra de saberes antecorridos por donde otras y otros se habrán de internar, itinerario de rayón, con más donaire o menos incerteza), me ha parecido preferible anticipar —para que el homenaje no perdiese el sabor acre del mate, para que el agua no se enfriase en la frialdad de la distancia— una experiencia de lectora distraída, de chica de Flores o, como lo diría Puig, de puto de barrio. Territorios del barrio, un tanto añejos, esmalte de celuloide nacarado, superficies *fumées*, álbumes sepia enmarcados por la estridencia machacona de la radio, charlas canyengues, charlas infinitas: catarata (cascada) de imágenes y ruidos familiares, como de living de entrecasa, al mismo tiempo traspassados por un sutil extrañamiento que los vuelva y vacía: vacuidad.

Vacuidad ambigua del cosmético, la "letra de mujer" de Manuel Puig traza (¿o circunda?), con arabescos planos, algo así como una estética de la banalidad. Arte mimética, en su manera de no sobrecargar los circunloquios del día a día, sino de dejarlos fluir en su linealidad apenas aparente, les sorprende (o les brinda: ambages del creador) el encanto de una estética profana, de una belleza que se ha caído, acaso para siempre, de las rodillas del artista y rueda acochamburada las hendiduras del parquet, una beladad despretenciosa, periférica. Insisto en lo de la banalidad, para liberar de todo atisbo de sorna la fijeza de ese "estado de cosas", y recorro a una idea de Michel Maffesoli, sobre la socialidad de lo cotidiano. En el arrastrarse sin sentido aparente de esas conversaciones sin rumbo, a la sobra del parral, se estaría anudando —de una manera que sin ser secreta precisa de cierta atención para captársela— la íntima consistencia de la vida; consistencia que no tendría otro "sentido" que ese dejarse estar, que ese "estar juntos", que ese vivir presente. Toda una estética de la banalidad, decíamos, puesto que esa experiencia del estar no puede desprenderse de una forma. Y aquí, una vuelta de tuerca: puesto que en ese estar sin ton ni son, en ese hablar por hablar, en ese vivir por vivir, se vislumbra toda una fuerza dionisiaca, impulso de agregación y, al mismo tiempo, de deestructuración, de desgarramiento, de éxtasis.

Nada parece más alejado, a simple vista, de las obras de Puig, que esta idea del éxtasis. Sin embargo, demos un rodeo: ¿en qué medida esas vidas barriales, o "barrializadas" (¿embarradas?), son un mero reflejo de la alienación, de las máquinas de sobrecondición radiofónicas o cinematográficas, o guardan, en su aferrarse a esa temblorosa vacuidad, en su plegarse y doblarse sobre sí, una iridiscencia irreductible, un brillo de grillos, el recoveco de un peinado banana, el bretel de un rodete? Por eso que me animaré a llamar —aun a riesgo de que parezca intempestivo— de dionisiaco ese fulgor sexual que recorre, casi de reojo, la escritura de Puig, y que le da esa sutil torsión de extrañamiento de que hablaba.

De otro modo, podría parecer incomprensible que una obra anclada en esa "estética de la banalidad" (permítaseme la incómoda insistencia) pueda haber despertado, en un país, ya que hiposensual, hipersensible, el furor de los censores y, más allá de ello, cierto encogimiento de hombros, un no sé qué de desconocimiento, un qué de "no nos concierne". Yo diría que nos concierne demasiado de cerca y en ello reside su valor y su fuerza.

La superficie "con" la que se trabaja es, digámoslo rápidamente, la de los medios.

Ecos de telenovela, radionovela, fotonovela, modernas (?) versiones del folletín, o modernas sólo en el sentido cronológico, casi intactas o repujadas por la vertiginosa velocidad de la transmisión, de la contaminación, del contagio. Molaridad "institucional" del agenciamiento, tal vez, pero agenciamiento al fin: polifónico, hundiéndose en la molecularidad de los lapsos, en la microscopía del entrelazado pueril.

Pero si esta superficialidad cosmética de la escritura pueril trabaja con la superficialidad discursiva de los medios, y, más acá, con el lenguaje de todos los días, no deja de agarrar, sino más bien lo contrario, los grandes temas o conflictos sociales. Sólo que los agarra —y esto puede confundir al desatento— por el lado de su "massmediatización" o de su banalización en el entrededor doméstico, cotidiano. Dicho de otra manera, los agarra por el lado del mito. No obstante, explora (¡y cómo!), aún desde el lugar de la sutura, del sulfilar, del entrehilado, los puntos de ruptura en sus lugares más sensibles.

Trivialidad del limo, banalidad del ano. El limo azul en que los personajes de *El Beso de la Mujer Araña*, y con ellos la gran pasión de la política, se hunden, en los avatares del esfínter, ¿no evoca, aunque sea de lejos, cierto clima lamborghini, cierto fiord, irreductible, si bien decorado, como un living-room kitish, con las pavadadas de todos los días? —como si el peso (gasa floja) de la pueril socialidad cotidiana redujese o codificase flojamente, como una cofia de crochet, la rutilancia de un abismo que —repiteamos— no debe verse, debe de haber lo menos posible que lo indique. En esa constelación o punto de bifurcación de los posibles, toma Puig —podría decirse— la peor parte: la parte de la nidad, nación de la nada, globo de la vacuola del rollo raído pero digno; en este vacío pelicular —contra lo que algunos podrían suponer— nada falta. Es como si el tul de celuloide, por alguna ignición de calefón, se metiese dentro, abajo, de la piel, y en esa superficie se inscribiese.

Maestría de la hilacha, jamás perder la hilacha, nada escapa al ojo minucioso del detalle, exceso del detalle, detallismo del naif, como el prolijo kitish de un salón saavedrense que guarda —muy disimulado, sí, muy en el fondo— un dejo desteñido de barroco. No exactamente un barroco de la forma, áureo, para nada, sino apenas un dejo que quiere disiparse pero no, en la microscopía del detalle, tan femenino, tan de costurera de barrio; me hace acordar, a lo lejos, a una frase de la mulata protagonista de Gestos, de Sarduy: "Lo primero para hacer la revolución es ir bien vestida".

Insistencia en la estética —la estética del bretel— que aquí se liga.

Piruja minoritaria, los ondulos del bretel, el banlon del saquito, arrastra espasmo por la polvareda barrial o pueblerina. Voz de mujer, lengua de mujer, decir menor, un entretejido de "lugares comunes" —trama de la linaza, estraza strass— deja sentir, como al trasluz, la fina agudeza de la voceilla impertinente, dejando dicho lo que no decir. Encuentro de los marginados —el pederasta y el revolucionario— en el beso arañado de la chata. Revuelta en la chatura de la lengua común, para hacer surgir el resplandor del hiato o del aullido, recamado en lamé, rehogado en sepia o en saberes otros —cúmulo de la bibliografía necrosa, necrológica, estante del archivo muerto— que constan al pie.

Un bretel tosco, sin retoques. Un homenaje a Puig conclama purpurinas, banderolas de banlon, cornalina de tul enmarcada de satén, siempre enmarcada. Dónde colgar, como a un calendario de misas suburbanas, estas guirnaldas lampiñas.

Si, como reza el tango, veinte años no es nada, podría decirse que algo es lo que una mirada no necesariamente febril encuentra hoy en *La traición de Rita Hayworth*. La obra iniciática de Manuel Puig vio la luz en una época en que el didactismo realista hacía estragos en las letras criollas; junto a otros textos —*Nanina*, *El Fiord*, *El camino de los hiperbóreos*, *El frasquito*— intentó una flexión menos ancilar de las palabras como cosas. A dos décadas de su aparición, con espíritu mosqueteril, Tamara Kamenszain y Daniel Molina coordinaron en el Centro Cultural Ricardo Rojas una semana de homenaje al traicionero autor. Reproducimos aquí algunos fragmentos de la femenina elocución que Néstor Perlongher, el vate austrohúngaro, profirió durante una de esas ya históricas jornadas.



# GLORIA Y LOOR AL... SARMIENTO

Reducido a los faustos, la herencia y el papel, condenado al bronce y sus monedas, Sarmiento ofrece hoy el destino deseado de quienes lo leen o lo han transitado. Martínez Estrada vio en el sanjuanino la figura del intelectual marginado y desencantado que él mismo había asumido. La imaginación voluntarista de Rojas le asignó el rango de profeta. Lugones lo elevó al pedestal del clasicismo fin-de-siècle con que burló

el idioma. Borges le auguró las eternidades en las que quiso disolver su escritura. En un recorrido más próximo, docentes y alumnos de la cátedra de Literatura Argentina I volvieron a las viñas del prócer, intentando leer entre la gloria y el loor aquello que una historia de amores y de odios aún no ha levantado. Ofrecemos una selección de los trabajos allí presentados y algunos frutos poco sabidos del padre del aula.

## Rosas y sus hijos

Sarmiento llega tarde a San Benito de Palermo, Rosas ya no está allí, no queda sino conformarse con el celebratorio gesto de escribir cartas a sus amigos anunciando su entrada con una simple mención de lugar y fecha ("una satisfacción que me debía" —se congratula). La visión de la casa lo decepciona, el poder se sostiene en una arquitectura primitiva ("En punto de arquitectura el aprendiz omnipotente era aun más negado que en jardinería y ornamentación"). El poder parece encerrarse en la carnadura de Rosas quien ya no ocupa la quinta. Daniel Bello, el protagonista de *Amalia* de José Mármol, gira alrededor de los resortes del poder de Rosas, pero la ficción no alcanza para enfrentarlos.

El unitario de *El Matadero* se desangra públicamente muy lejos del hábitat de Rosas, allí en los arrabales donde la Mazorca carnea para el Restaurador. Rosas aparece como una visión de soslayo, un sesgo, un enigma —dice bien Sarmiento—, un juego de palabras, una adivinanza. Amalia prefiere entre todas las flores las rosas blancas, rosas sin color en sus pétalos, pura palidez, rosas desangradas que significan por ausencia.

Pequeñas anotaciones para una hipótesis a plantear: Rosas, rostro vacío como sujeto promotor y ausente de tanta escritura, maestro del poder. Un poder omnívoro que aparece como plenitud de signos de ausencia de carne, otra vez Sarmiento: "sistema, efecto y fin", un mundo difícilmente representable. Confiesa Sarmiento en carta a Mitre: "Para mí no hay más que una época histórica que me conmueve, afecte e interese, y es la de Rosas. Este será mi estudio único, en adelante, como fue combatirlo mi solo estimulante al trabajo, mi solo sostén en los días malos. Si alguna vez hubiera querido suicidarme, esta sola consideración me hubiera detenido, como a las madres que se conservan para sus hijos. Si yo le faltó, ¿quién hará lo que hago yo por él?"

Maternidades y paternidades que se disputan. Por una parte, proponiendo cierto pensamiento mezquino, la reserva del personaje ante Mitre, aprendiz e historiador por entonces. Por otra, ante el escenario que se pretende vacío de poder, la maternidad de la historia patria.

En espejo invertido, dos apuntes de *Recuerdos de Provincia*: haber sido gestado por la gesta patria, tener un padre a quien se le dice, burlona y enigmáticamente, "madre patria". Mientras Rosas es padre poseedor del poder, toda la escritura que provoca lo merodea, lo apostrofa, lo desafía y lo enfrenta. Rosas es la historia y la condensación de la imagen del poder, un poder hecho a base de secretos, delaciones, un poder sin ideología, el poder por el poder mismo.

Textos, Facundo, Amalia, *El Matadero*, que le oponen la ideología, en la medida en que entendamos la ideología como una estetización de la política y a la estetización como una de las flexiones avasalladoras de la retórica. Cuando se realizan estas operaciones, el poder es aún Rosas sumergido en las minucias de los prontuarios de los unitarios, en el breve y mudo corte del degüello mazorca.

Textos, además, que construyen para sí el juicio de la historia; Sarmiento en la carta a Valentín Alsina o en los pedidos de publicidad a Juan María Gutiérrez; Mármol en breve explicación a Amalia: "(...) por las generaciones venideras, con quienes se armonizará perfectamente el sistema, aquí adoptado, de describir en forma retrospectiva personajes que viven en la actualidad".

En ese mundo, el de Rosas, marcado por un poder desinteresado y sin historia, Sarmiento, a través del Facundo, de Argüello, está embarcado en un intento: dotar al país de aquello que Rosas se empeña en negar: la dimensión de la ideología.





Convendría replantear la noción de utopía. Lo de Sarmiento se parece mucho a una tarea literaria: ponerle un nombre a las flexiones de la ideología: educación, inmigración, ríos navegables, nominar los nuevos rumbos de la sociabilidad argentina posible. Aquello que Alberdi, agudamente, reprocha a Sarmiento, al pasar por alto la relación entre poder económico y poder político, es la operación clave a través de la cual es posible instalar la reunión de la ideología y la política como un gesto inaugural. Hablo de la disputada cita de Volney, Fourtoul o Diderot, su situación y su traducción. Piglia halla allí culturas de segunda mano.

Cabría preguntarse qué es segunda mano o, mejor aún, si el mismo planteo de cultura nacional no pasa por la aceptación de que no hay nunca una primera mano, salvo que persistamos en la creencia pasada de moda: la fe en las virtudes de la virginidad.<sup>(1)</sup> El desordenado *patchwork* sarmientino se parece más a un vestido cosido de apuro para no estar desnudo a los ojos del poder.

Releamos la cita inevitable y remanida:

*"On ne tue point les idées"*  
Fourtoul

A los hombres se degüella; a las ideas no  
Fourtoul

A fines del año 1840, salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadesca y mazorqueros. Al pasar por los baños de Zonda, bajo las armas de la patria que en días más alegres había pintado en una sala, escribí con carbón estas palabras:

*"On ne tue point les idées"*

Toda una serie de ademanes en el espacio condensado de la cita: Las flexiones de la traducción, la representación de la escena de la escritura, la apropiación de un saber, la estratificación de los lectores.

Se deslindan allí, entre la representación y lo representado, dos registros de la escritura, una pública, otra privada, lo que va del exabrupto acelerado y desafiante del graffiti a la fingida reflexividad de ese pretendido ensayo de saber que es Facundo. Ambas, desde la perspectiva del poder, caen bajo un mismo signo: la clandestinidad.

Pero la clandestinidad que aparece relatada tanto en Sarmiento como en Mármol es la fuga del propio cuerpo. Una preservación en Sarmiento, tras la fugaz exhibición de esas medallas que son los cardenales y magullones y la inclusión, en la traducción, del cuello amenazado.

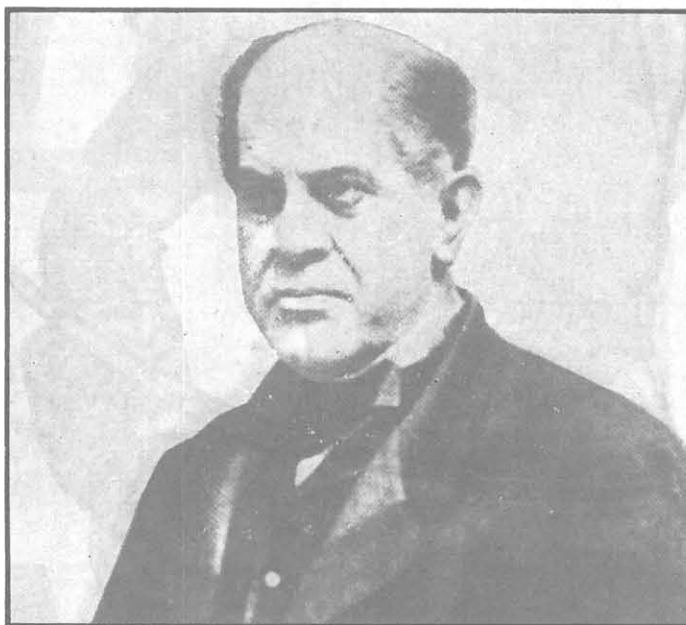
Eduardo Belgrano se oculta detrás de la conjura belleza-inteligencia que trama el par Amalia-Daniel Bello. Sarmiento disfraza su cuerpo bajo las vestimentas mal cosidas de la escritura y transforma la productividad ideológica en una manera de hacer política.

Los unitarios viven en el puro mundo de la ideología: eso les hace confundir derrotas con victorias; el colmo del pragmatismo que propone el Sarmiento de 1845 es la construcción del poder a través de la escritura, que la masa informe del magma ideológico encuentre formas posibles, aquellas que le proponen los diversos modos de hacer política que parece haber aprendido, al igual que Mármol, de Rosas. Así la escritura realiza las tareas de un cuerpo distante: penetrar, hurgar, mirar, matar, persistir.

Tenemos un modo, falta un lugar. La polis está habitada por el tirano y sus huéspedes; ya no es Atenas, sino Tebas. Para poder hacer política de la mano de la ideología se hace necesario construir un espacio que aparece paradójicamente nombrado como desierto, una trama que reúne las determinaciones de la naturaleza con la ausencia de escritura. Construido el objeto de discurso, la escritura puede dar comienzo a su frenesí productivo, a llenar los espacios vacíos con el gesto permanente de la obsesión por significar. La máquina de la política

El pensamiento, además, tiene sus actos espontáneos, y todas las sensaciones transmitidas al cerebro por los sentidos, saliendo sin la participación de nuestra voluntad del caos confuso en que están hacinadas, propenden, en los momentos de reposo, a agruparse según su afinidad, clasificándose de suyo en el orden que les conviene, hasta presentarse en serie de ideas íntima y lógicamente ordenadas; verdadera rumiación del espíritu semejante a la que ejecutan los camellos en los momentos de descanso con el tosco alimento que han acumulado antes en sus anchos estómagos. No de otro modo las inteligencias muy ejercitadas, cuando una idea fundamental las ha absorbido largo tiempo, deponen sobre el papel y sin esfuerzo alguno un libro entero de una pieza, como la hebra dorada que hila el gusano de seda.

Viajes (1849)



tica se ha puesto en marcha con un movimiento de pluma.

En ese desierto inabarcable, Sarmiento se constituye —en su afán por dotar de posibilidad práctica a sus proyectos políticos— en un ideólogo de la minucia. Todo sirve, todo debe ser consignado, no hay cuestiones irrelevantes, nada debe quedar sin ser calculado.

Esfuerzo por significar que debe garantizar la eficacia. En Educación popular, refiriéndose al uso del pizarrón, plantea: "en la Escuela Normal de Santiago he tenido mil veces ocasión de experimentar los buenos resultados de este sistema demostrativo, cuyo uso debe generalizarse en cuanto sea posible, teniendo presente que el vocabulario de los niños es siempre reducido para que puedan contarse, siempre que entiendan bien lo que se explica, por el solo uso de la palabra".

La educación como campo de prueba de la política, sí, falansterio privilegiado que hace las veces de laboratorio de las experiencias sociales pero también la escritura —contra la oralidad— como garantía de la claridad y persistencia de los mensajes, de la definitiva inscripción de las reglas de juego que impone el poder.

"Desde el Fraile Muerto o desde las Tortugas cerca de Rosario y desde la frontera norte de Santa Fe, la Pampa ha sido acometida y surcada, habiendo dado este año pingües cosechas que alientan y enorgullecen... puedo asegurar que la revolución que nos hará norteamericanos, que destronará al estanciero que hace nacer el gaucho y la montonera no sólo está próxima sino realizada. Aquí en este pedazo de La Pampa hasta Córdoba, va a constituirse una nueva sociedad, una nueva nación, dejando a los muertos allá, que entierren a sus muertos."

"Cartas a Posse"

Rosas, maestro y padre del poder, ha demostrado que el poder es una persistencia, una tarea permanente. Esta es la lección que aprende Sarmiento y la apropiación escrituraria de la historia parece ser la dimensión simbólica de la apropiación del enigma que propone Rosas, enigma que se resolverá en un mundo transparente a la plena significación.

Mármol aceptó un puesto que Sarmiento se empeñó en rechazar, el de director de la Biblioteca Nacional, iniciando así una retahíla de cegueras que habrían de continuar Groussac y Borges. Sarmiento, entre los males posibles, prefirió la sordera, por aquello de que no hay peor sordo que aquel que no quiere dejar de hacerse oír.

Marcos Mayer

(1) Creo que Piglia lo que hace es leer en clave nacionalista una cuestión que Sarmiento plantea en términos de clase y de limitaciones en el acceso al saber. Sarmiento, como buen burgués iluminista, es más cosmopolita que nacionalista y aspira a convertirse en ciudadano del mundo, título para el cual el único pasaporte válido era la cultura europea, aquella tan lejana en San Juan y aun en las comodidades del exilio chileno.

## "Mientras haya chiripá no habrá ciudadanos"

Civilización o barbarie: una hermenéutica

El discurso sarmientino se presenta al lector como imparable. Su ritmo es vertiginoso, tanto en las zonas narrativas como en sus argumentaciones ideológicas. Es un texto que dice: "no me toques, no me interrumpas". Es un texto autoritario. Su velocidad argumentativa, su afirmación constante, bloquean la capacidad crítica del lector. Su palabra está en la "verdad", dice la "verdad"; no duda nunca.

Sarmiento interpreta, afirma, disipa las contradicciones: ordena el sentimiento de lo real por medio de un esquema hermenéutico (civilización o barbarie) que en las sucesivas aplicaciones a objetos particulares no hace más que confirmarse a sí mismo. **Facundo** es la enunciación plena de esta fórmula hermenéutica. Pero ya cuatro años antes, en un artículo periodístico, Sarmiento escribe su maqueta:

"Los pueblos descubren su genio, su espíritu, sus necesidades y su civilización en la manera y forma de sus equipajes y vestidos. La civilización ha tomado su forma exterior, la misma, en todas partes. El hombre culto usa frac, periódico, reloj, levita, gobiernos constitucionales donde puede, literatura nacional, silla, ciencias, etc... (...) El argentino que sigue a grandes

pasos gracias a su gobierno la cultura de sus vecinos los pehuenches usa cueros, caronas de vaca, bolas. En sus espuelas nazarenas, como si dijéramos crucificadoras, con encombres ralas y agudas púas se descubre de leguas su gusto favorito de derramar sangre" (de "Avios y monturas", El Mercurio, Chile 23/2/1841).

Vale la pena pensar esta cita. Vale la pena conjurar la velocidad sarmientina por medio de un desmontaje parsimonioso.

### Premisas

¿Cómo funciona la hermenéutica de este texto? Comienza por señalar cuatro sujetos de los cuales se predicaban atributos: los pueblos. La civilización el hombre culto/el argentino. Los dos primeros aluden a colectivos; los otros son clases de individuos. Es importante para la argumentación ideológica la gradación y el orden de enunciación de los objetos. Van desde clases muy amplias e inclusivas (pueblo/ciudadanos) a

lización) hasta clases restringidas (el hombre culto/ el argentino). Enmarcarlo en clases generales es una estrategia ideológica que le sirve a Sarmiento para definir e interpretar el objeto político, su enemigo: el argentino.

Afirmaciones. Aserciones. Definiciones. Estas premisas generales cumplen la función de ser el marco ideológico en que serán leídos (definidos como bárbaros) "los argentinos".

Toda hermenéutica lee desde un marco conceptual, que debe decir —en términos generales— cuáles son los atributos de los objetos que puede leer. Así, el sujeto "pueblos" está integrado por cuatro categorías: "genio", "espíritu", "necesidades" y "civilización". Al describir así a los pueblos, Sarmiento parte de una concepción sociológica de su tiempo: el organicismo, que

### Paradigmas y valoraciones

En las dos oraciones siguientes Sarmiento establece los paradigmas de los objetos que se adscriben a la civilización, y los que se adscriben a la barbarie. El eje con que divide a estas dos regiones es el uso. El oponer las categorías de "hombre culto" (que es un valor, "de por sí", positivo para él y su público burgués) al "argentino", implica —obviamente— que éste es lo otro: un bárbaro.

Los paradigmas de oposición (el listado de objetos) son muy diferentes en un campo y en otro. Cuantitativamente: no sólo hay ocho objetos que usa la civilización contra cuatro de la barbarie, sino que el sistema de la civilización se abre a un catálogo infinito (es un paradigma de punta abierta) gracias al "etcétera". Inversamen-

interpretación. De eso se trata; de ordenar y definir el espacio simbólico (luego será el real) del enemigo, de interpretar sus signos de acuerdo a mis prejuicios e intereses.

Este mecanismo hermenéutico es muy eficaz. Actúa así: se definen los campos de civilización y barbarie por sus signos (sus objetos de uso) y por los valores que estos signos connotan. Así, luego, en el funcionamiento del texto unos valdrán por los otros: el chiripá por barbarie, la levita por civilización. La falacia de esa operación reside en que dichos valores —aunque se los quiere mostrar como inherentes a los objetos mismos— son adjudicados por quienes enuncia. Toda esta adscripción de valores a los signos se hace mediante la negación de las propias realidades y contextos concretos de origen y uso de dichos objetos.

Javier Sánchez Gómez definió el clisé que esta dicotomía funda con un aforismo: "La civilización tiene gobiernos constitucionales. La barbarie tiene bolas".

El final de la cita de Sarmiento es una sanción axiológica definitiva. Por si te quedan dudas: "En sus espuelas nazarenas, como si dijéramos crucificadoras, con enormes ralas y agudas púas, se descubre de lejos su gusto favorito de derramar sangre".

### El uniforme como programa

En una segunda cita podemos ver la puesta en marcha performativa de la hermenéutica que acabamos de esbozar:

"El general (Urquiza) me dijo: va a llover, y con tono de burla: y mojarse las plumas. Era el caso que yo era el único oficial del ejército argentino que en campaña ostentaba una severidad de equipo, estrictamente europeo. Silla, espuela, espada bruñida, levita abotonada, guantes, quipí francés, paltó en lugar de poncho. Todo yo era una protesta contra el espíritu gauchesco, lo que al principio dio lugar

a algunas pullas a las que contestaba con la superioridad práctica de mis medios.

(...) Esto, que parece una pequeñez, era una parte de mi plan de campaña contra Rosas y los caudillos, seguido al pie de la letra, discutido con Mitre y con Paunero, y dispuesto a hacerlo triunfar sobre el chiripá si permanezco en el ejército. Mientras haya chiripá no habrá ciudadanos" (págs. 141/142; Campaña del Ejército Grande; Fondo de Cultura Económica, 1958).

Ostentar, protestar, planificar, propagandizar. Acciones verbales que encarnan en lo no verbal: el uniforme. Según Bartles, el sistema de la moda es primariamente utilitario; luego, significativo. Ambas dimensiones están presentes en cualquier vestimenta; son dos valores distintos. Sarmiento pretende aunar en su uniforme ambos para descalificar la vestimenta gaucha en los dos campos.

Su ropa es un argumento no verbal: un programa. Tiene conciencia: la batalla se libra en todos los frentes. Su máquina hermenéutica le ha hecho ver que su enemigo no es sólo Rosas allá, en Buenos Aires, sino que está aquí, en el Ejército Grande. La tiene clara; los enemigos son los gauchos, sean unitarios o federales. Y la lucha contra este enemigo no es sólo militar: es semiológica.

Hay que formularle una pregunta al burgués utilitario y pragmático que Sarmiento dice ser: ¿es útil un frac en la pampa? El utilitarismo, en la moda, podría pensarse como la mejor adaptación al medio y a las necesidades laborales (o guerreras). Es obvio que la bombacha, el chiripá y el poncho están más que mejor adaptados a la pampa. Pero Sarmiento defiende la superioridad de su equipo europeo. Es un punto clave que tiene que ver con la transculcación de modelos de un medio sociocultural a otro, ignorando los contextos concretos.

El poder, la riqueza y la fuerza de una nación dependen de la capacidad industrial, moral e intelectual de los individuos que la componen; y la educación pública no debe tener otro fin que el aumentar estas fuerzas de producción, de acción y de dirección, aumentando cada vez más el número de individuos que las posean. La dignidad del Estado, la gloria de una nación no pueden ya cifrarse, pues, sino en la dignidad de condición de sus súbditos; y esta dignidad no puede obtenerse, sino elevando el carácter moral, desarrollando la inteligencia, y predisponiéndola a la acción ordenada y legítima de todas las facultades del hombre.

Educación Popular (1849)

Sin la carrera militar que hace honorable el sufrimiento físico, mucho me temo que la preconizada virilidad acabase en la degradación física, que la inmigración y la democracia de la riqueza al alcance de todos, estorban infundiendo nueva sangre en las venas. ¿Pero sabe usted nadar, remar, navegar, correr a pie, luchar, etc., etc.?

"England for Ever"

La Tribuna (5 enero 1876)

proyecta los atributos humanos sobre lo social. Los pueblos son imaginados como sujetos; poseen, como éstos, interioridad y exterioridad. "Civilización" sería un atributo que tienen sólo algunos pueblos. Pero la clave está en el doble sentido en que puede leerse el verbo "descubren". Se lo puede entender como "se muestran", con lo cual las cuatro categorías que se predicaban de "pueblos" son interiores a ellos y encarnan en sus manifestaciones exteriores, es decir, en "sus equipajes y vestidos". O se lo puede entender como "se encuentran". En este caso las predicciones son algo exterior y los pueblos que no las tuvieran podrían adquirirlas en "los equipajes y vestidos". La diferencia entre uno y otro sentido es de dirección. El primero vería los objetos culturales (las vestimentas) como la exteriorización de una sustancia que los pueblos tienen de por sí. El segundo implica que los objetos culturales no son emanaciones sino exterioridades. Por lo tanto, aquellos pueblos que no tuvieran "civilización" podrían adquirirla. En esta segunda concepción no hay una esencia de la cual la ropa sea un epifenómeno.

La elección por parte de quien enuncia de una y otra concepción de lo social no es gratuita. Se trata de modos opuestos de pensar al otro, por lo tanto implica diferentes políticas para modificarlo. ¿Qué debemos hacer con los bárbaros? ¿Exterminarlos o civilizarlos? En otro lugar Sarmiento dirá: "Mientras haya chiripá no habrá ciudadanos" ¿Qué implica este aforismo? En este condensado programa político volvemos a encontrar las dos opciones. ¿Con sólo ponerle una levita al gaucho ya se lo habrá civilizado? ¿O más bien hay que eliminar tanto al chiripá como a quien lo porta? ¿Se deben eliminar las vestimentas—los signos exteriores o a los sujetos históricos que las produjeron y las usan? Ese es el dilema sarmientino. En cuanto a "La civilización ha tomado su forma exterior, la misma, en todas partes": brevemente, lo que aquí se predica de la civilización es su universalidad. Por oposición, la barbarie es única, es particular. Es la misma barbarie que Sarmiento reivindica en Facundo como la materia privilegiada de una auténtica literatura nacional; pero si hay una justificación desde el punto de vista de que esa unidad es un buen material estético-literario, hay una denegación y un programa de extirpación de esa barbarie desde el punto de vista político-social.

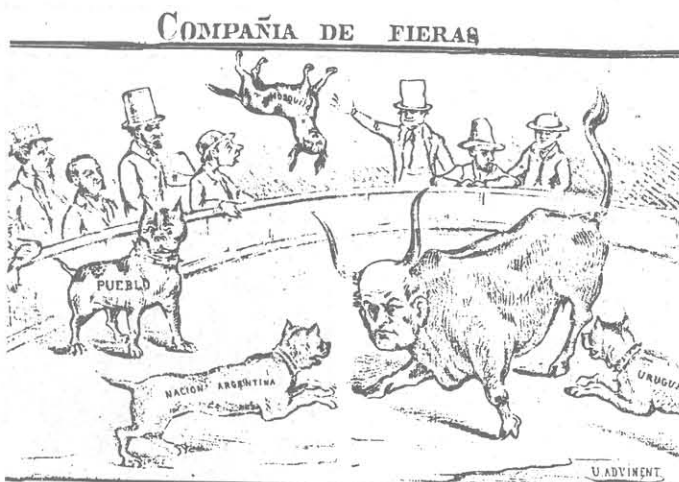
Ya tenemos el marco general de lectura: la civilización está definida como un universal, y la barbarie como mero idiotismo.

te, los objetos de la barbarie son un sistema cerrado.

Cualitativamente: el paradigma de la civilización hace a campos semánticos heterogéneos: hay dos objetos para vestir (frac/levita), dos objetos lingüísticos (periódico/literatura nacional), una institución política (gobiernos constitucionales), una institución científica (ciencia), un objeto para medir el tiempo (reloj) y uno para andar a caballo a la manera culta (silla). Esto contrasta abruptamente con el campo semántico homogéneo que ha seleccionado Sarmiento para la barbarie: los cuatro objetos impican un sólo tema: animalidad (montar o cazar). Y ahí se cierra el campo semántico con que se caracteriza al Otro. La asimetría de los paradigmas es obvia. Mientras que la barbarie es "animal" y pobre, la civilización es heterogénea y semánticamente abierta.

Esto se refuerza señalando el modelo cultural que siguen los argentinos: el de los pehuenches. No hace falta recordar que para Sarmiento los indios son la barbarie por definición.

Pero de las múltiples exclusiones maniqueístas que ofrecen estos paradigmas, la de más peso, tal vez, sea la ausencia de logos bárbaro. Si el Otro no tiene palabra (puesto que en la descripción que "yo" hago de él no la incluyo), ese Otro es un vacío que "yo" lleno con mi palabra, con mi



Combate entre el famoso toro de San Juan y varios perros de presa.

En los términos planteados por Sarmiento, puede pensarse que su hermenéutica le hace sobredimensionar lo secundario de la moda (la significación: bárbaro/civilizado) por sobre el plano utilitario. Como el modelo de interpretación es una antinomia no dialéctica (se piensa a los dos campos semánticos como "esencias" distintas), Sarmiento no puede recuperar ningún elemento de sus adversarios. Luego, maliciosamente, argumenta que las plumas de su casco son más eficaces que un poncho o un chiripá.

Recapitulando: para que el modelo civilizador triunfe, alguien debe encarnar sus signos, como índice de lo que vendrá. El uniforme europeo tiene, entonces, un valor de programa, en tanto que es un conjunto organizado y formalizado de signos que apuntan hacia un futuro deseable, y deniegan un presente indeseable.

Si los "puntazos y cardenales" de Sarmiento al comienzo de Facundo son la escritura de la barbarie sobre un cuerpo civilizado, este uniforme es la respuesta inver-





## Lupas, catalejos y poder

Asumiendo el consabido gesto del ceño fruncido, o eventualmente asomándonos por sobre el hombro del escritor: la lectura del *Facundo* se propone bajo la perspectiva del narrador, que impregna fuertemente todo el texto. Es decir: se lee el objeto de la mirada de Sarmiento, pero se lee también la mirada misma, en tanto, proponemos, en la mirada se articulan distintas estrategias textuales con las que se elaboran las operaciones de la escritura. El referente que se observa es continuamente indicio del observador y de su perspectiva; diríamos: duplica continuamente su significación hasta tomar, al propio Sarmiento, referente del *Facundo*. Esto que, como dijimos, abre la posibilidad de leer las estrate-

¡Oh, Calvino, cuánto mal ha hecho tu fanatismo! La mujer puritana es como las hembras de las aves pintadas de los trópicos. Es parda, sin moños, sin galas.

Obras T. XLIX

tida: es la escritura de la civilización sobre un cuerpo. Por ahora el propio. Pero como programa de acción futura será la imposición de esta escritura en el cuerpo de los Otros.

Sarmiento, entonces, se exhibe a sí mismo como signo viviente. No le basta con que lean sus libros y panfletos: quiere que lean (los ilustrados) en su cuerpo ese otro espacio que él propone: Europa. También se trata aquí, Sarmiento, de la utilización política de tu histeria: actúas con el cuerpo tu ideología como síntoma.

Para contrastar esta propuesta recordemos una foto de Urquiza sacada en la época de Caseros. Se lo ve de a caballo, con un poncho rayado y galera. Mixto, el caudillo. Un señorito de lo mejor, pero con las bolas de un gaucho, diría alguien. Se trata del *bricolage*. Algo intolerable para Sarmiento. Urquiza (¿su aliado?) funde en su cuerpo los signos de los dos campos semánticos que él ha luchado por escindir. Eso lo desborda. Valga esta cita del horror al *bricolage*:

"Facundo se les presenta en su alojamiento, con medias de seda de patente, calzón de jergón y un poncho de tela ruin; no obstante lo grotesco de esta figura, a ninguno de los ciudadanos elegantes de Buenos Aires le ocurrió reírse, porque eran demasiado avisados para descifrar el enigma. Quería humillar a los hombres cultos, mostrarles el caso que hacía de sus trajes europeos" (págs. 98/99; *Facundo*, Kapelusz, 1971)

Frente a la mezcla paradigmática, Sarmiento hace una operación de lectura. Trata de humillarnos, dice. En su programa no hay mezcla. En esto se muestra tan fetichista como Rosas. Si éste, por circular a los comisarios de campaña —según informa Halperín Donghi— prevenía contra el uso del añil en el lavado de la ropa, pues confería a las telas blancas una coloración azulada, que connotaba el color unitario, Sarmiento reproduce el mismo mecanismo de lucha semiológica: hay que anular no sólo la barbarie sino sus signos. Por lo tanto es necesario, Sarmiento, demostrar que mientras haya chiripanos no habrá ciudad.

Ariel Barchilón

Nota: Este trabajo surgió de una elaboración conjunta con Javier Sánchez Gómez.

gias del texto, es en sí misma, como elección de estilo, una estrategia. Quiero decir: la literatura sarmientina como autopostrulación. Poner marcadamente en la superficie textual a ese sujeto que se construye desde el lugar de la posibilidad privilegiada de interpretar la realidad, que traza un modelo de saber en función del deseo del poder (1). Y en correlación con esto: el *Facundo* como folletín, en el sentido de una escritura pensada para el efecto inmediato sobre el lector. Desde este punto de vista, el de su pragmatismo, la marcada presencia del narrador remite a la elaboración genérica del texto; es decir, las franjas narrativas o literarias entrelazándose con las franjas sociohistóricas, o superponiéndose con ellas, o, finalmente: sosteniéndolas. Allí donde el rigor del ensayo histórico se debilita, lo que sucede no pocas veces, el discurso literario aparece para apuntalar la verosimilitud objetiva, con mecanismos de seducción verbal. Retomando el eje del efecto sobre el lector: convencer al lector antes que demostrarle hechos (2).

El historicismo que por momentos asume el *Facundo*, y que opone los ríos al desierto inmóvil, parece cargar de sentido a la mirada del narrador. La mirada de Sarmiento es, en principio, una mirada dinámica: desplaza perspectivas y define distintos movimientos con respecto a su objeto.

Diría, para empezar: con qué gesto mira Sarmiento. E insisto: desde el sugestivo patronato del aula al no menos sugestivo billete de cien australes: ceño fruncido. Mirada con esfuerzo. Mirada que atraviesa: que trasciende la superficie aparentemente insignificante, hasta llegar a una profundidad siempre significativa. De lo visible a lo invisible (3), dar y leer el significado a todo; leer al hombre por la vestimenta que usa, por ejemplo. Y también, correlativamente con la mirada que atraviesa, el recurso —de la literatura— del narrador omnisciente, que permite dar cuenta de lo que *Facundo* o Rosas piensan o se dicen a sí mismos, a solas. Desde ya: penetrar a *Facundo*, penetrar a Rosas, con el lenguaje. Este procedimiento podría suponer, sin embargo, una complejización interpretativa por la cual la hipersignificación implicaría elaboración polisémica; los significados en el *Facundo*, en realidad, se multiplican en un sentido acumulativo, pero, en un sentido cognoscitivo, se simplifican. La acumulación es, en todo caso, otro recurso argumentativo que abre su propia lectura ideológica. Porque conviene considerar, con Piglia (4), que la mirada de Sar-

miento es a la vez mirada clasificatoria: produce significados acumulativamente, pero va a insertarlos en un modelo; previsiblemente: el de civilización-barbarie. Con los alcances y en particular los límites que el modelo supone y exhibe. Si el recurso descriptivo, entonces, tiende a detallar y productivizar cada matiz, el método analítico, por su parte, no puede, por su esquemática bipolaridad, sino tratar a su objeto a grandes rasgos y resultar forzado para la captación de los matices.

Como propuesta: el recurso con el que Sarmiento procura articular un ademán y otro es el estereotipo. El estereotipo se presenta como el modelo analítico ideal, porque posibilita tanto la observación minuciosa como la clasificación inmediata: resolver la decodificación del otro, a simple vista, parece ser el objetivo de la mirada sarmientina en este aspecto. Así, por ejemplo, cuando traza el estereotipo del unitario (capítulo VII: "Sociabilidad (1825)"), Sarmiento escribe:

"Me parece que entre cien argentinos reunidos yo diría: éste es unitario".

Como corroboración de algún punto de partida: la productividad descriptiva, por un lado, en cruz, como vimos, con la limitación sistemática, lo que pone de manifiesto es esa apelación a la seducción retórica en la que el discurso literario funciona como sostén de las debilidades del discurso histórico. Conformando un eje que atraviesa el *Facundo*: la fe de Sarmiento en el poder de las palabras. Poder de las palabras: palabras y poder.

La mirada como estrategia textual traza otro doble movimiento que respondería a características similares a las que acabamos de ver. Son dos formas de abordar el objeto que se oponen y complementan: una mirada inductiva y una mirada deductiva. Es decir: de la focalización al panorama y viceversa. El texto despliega, por un lado, un sistema de inferencias que procuran construir un modelo demostrativo: así, por ejemplo, Sarmiento escribe:

Hoy, nuestra juventud acude a los hipódromos, a los juegos atléticos, a las regatas, para mejorar su raza, y si supieran la gaja ciencia del trompís, ya libraríamos a nuestra prensa de la vergüenza de estar registrando diariamente la narración de duelos entre los mentecados que se dicen desvergüenzas para tener ocasión de que se hable de ellos, como los niños y las niñas que se suicidan por las desgracias de que son víctimas. Enseñe Sansón a gauchos, a manolos y a bachichas a manejar el arma que Dios nos dio, el puño cerrado, enseñe a hundir (temporalmente un ojo, no se asuste), y en estos últimos diez años tendríamos vivos diez mil hombres asesinados cobardemente porque indiscretos les han imbuido con ideas de honor para no aguantar ofensas.

"Una cornada contra una ley"  
El Censor (marzo 31 de 1888)



precede a la experiencia y los libros son el único medio de producción de conocimientos (6). Con otras palabras: la mirada desde lo alto se propone desde la lectura de libros europeos. El recurso es, otra vez, la acumulación: acumular un capital cultural. Desde esta perspectiva, Sarmiento va a leer la pampa en francés, o con Víctor Hugo, y el Paraguay en latín. Va a leer la batalla de La Tablada en la *Revue des deux mondes*. Va a leer la secuencia Rosas-Facundo-López desde la secuencia Octavio-Lérido-Marco Antonio. Sarmiento escribe el *Facundo* siguiendo en diversas franjas este ademán: leer la realidad desde otro código, mirar desde lo alto. Este modo de lectura de Sarmiento toleraría, en un primer momento, la crítica de europeísmo. Crítica que, de hecho, se le ha formulado; aunque pasando por alto, me parece, que el movimiento de esta mirada es doble, y que, si en algún momento Sarmiento va a observar la realidad americana desde el prestigio cultural europeo, esta estrategia

"Doy tanta importancia a estos pormenores porque ellos servirán a explicar todos nuestros fenómenos sociales..." (capítulo III, "Asociación. La pulpería"). (5)

El pasaje más o menos brusco de una premisa particular a una ley general se complementa con otra mirada lógica que procura el pasaje opuesto: resolver fenómenos particulares a partir del estudio del contexto en que se generan. Obviamente, aludimos a las consabidas resoluciones deterministas de Sarmiento. Determinismo que va de lo geográfico a lo racial, pasando, en algún momento, por un paradójico determinismo social. La mirada inductiva y la mirada deductiva comparten un rasgo: la total arbitrariedad de esos pasajes.

Repasando lo antedicho: podríamos puntualizar dos formas de perspectiva en el *Facundo*, para pensar el dinamismo de esa mirada que, dijimos, trazaba movimientos. Quiero decir: la proximidad y la distancia. Según fuimos anotando, esa presencia del observador en relación con su objeto se proponía desde la posibilidad de la mirada inmediata y cercana, primero, y luego desde la posibilidad de establecer leyes generales, mediante un alejamiento que le concedía a Sarmiento la omnisciencia, la mirada total. Focalización en detalle, por un lado, grandes planos, por el otro.

Esta espacialización adquiere su mayor carga de connotación ideológica cuando la proximidad se convierte en saber desde dentro, y la distancia, previsiblemente, deviene en altura. Mirada desde lo alto y mirada in situ. Doble estrategia.

A lo largo del siglo XIX, la altura en la literatura argentina suele ser Europa. Claro que, en el *Facundo*, esta ecuación adquiere su inflexión particular; porque, si el cielo es Europa, para Sarmiento, en este momento Europa son los libros. La literatura



se articula con aquella que recupera el valor del conocimiento in situ. Esta segunda propuesta de Sarmiento se contraponen a la primera sin desaparecer. De otro modo, sería imposible hacerse cargo de dos fuertes líneas que aparecen en el texto de forma insoslayable: la primera es aquella en la que Sarmiento critica la falta de habilidad interpretativa de los observadores europeos, quienes, por culpa de la distancia, que ahora se carga negativamente, no alcanzan a dimensionar la amenaza que Rosas significa para la civilización.

Mencionamos dos líneas, y la segunda es el reconocimiento de un saber de la barbarie. Esto aparece, por ejemplo, cuando Sarmiento trabaja con los estereotipos del rastreador y del baqueano. Hay un saber de la barbarie y hay una productividad de este saber.

En este sentido, Sarmiento escribe esas franjas desde dicho lugar. Con otras palabras: si antes miraba desde lo alto, desde el saber europeo, ahora mira internándose en su ámbito, y autoadjudicándose también el potencial productivo del saber de la barbarie. Superponiendo esto con el plano autobiográfico, la operación se clarifica: Sarmiento es un hombre de provincia, nunca estuvo en Buenos Aires, no conoce el litoral, y apela a una forma de validación que es esta puesta en juego de la mirada in situ.

El recurso, finalmente, sería: mirar de modo tal de ver siempre lo que el otro no. En definitiva: ver todo, y significarlo todo, como dijimos. Pero desde el saber europeo, como descalificación del bárbaro, en algún momento, y, en otro, con un gesto inverso y proporcional, desde el saber bárbaro: frente al discurso civilizado que ignora la realidad del interior, ignorando —hablo desde Sarmiento— que el proyecto de país tiene que abarcar esa realidad.<sup>(8)</sup>

El movimiento que se traza en las perspectivas define un espacio: un lugar de observación privilegiada. Privilegiada significa, como quedó dicho, que puede dar cuenta de todo y productivizar todo. Y hacer las traducciones del caso: en un plano, introduciendo los cuerpos y el degüello en la cita de Volney; en el otro, pensando los tipos locales en función de un modelo civilizado en el que ese saber se puede acumular y sistematizar: así, por ejemplo, el rastreador será policía.

Pero el espacio de observación incluye al sujeto que observa. Se propone así, también, el hombre, el nombre, "hacerse un nombre"; construido como modelo del intérprete total, del intelectual en función del poder.

De las estrategias textuales a la postulación personal.

Martín Kohan

#### Notas:

(1) Esta operación literaria se cruza con lo biográfico en *Recuerdos de Provincia*. En nuestro caso, aparece más relacionada con un sistema interpretativo.

(2) Noé Jitrik toma este aspecto en *Muerte y resurrección del Facundo*, CEAL, Buenos Aires, 1983, pág. 11.

(3) Como nota al margen: asocio con el Eduardo Mallea de *Historia de una pasión argentina*.

(4) Ricardo Piglia, "Notas sobre el Facundo", *Punto de Vista* N° 8, marzo-junio, 1980.

(5) Desde esta perspectiva, se podría considerar la relación del Facundo con Cousin y la teoría del grande hombre, que trabaja Raúl Orgaz (Sarmiento y el naturalismo histórico): inferir, de una biografía individual, la situación social.

(6) *Recuerdos de Provincia* se propone la construcción y legitimación de este sistema cultural.

(7) Groussac, corrector, es a su vez corregido por Piglia.

(8) Esta propuesta se fortalece en la medida en que Sarmiento, hacia el final del texto, desplaza al interior el eje de su optimismo histórico: muerto Quiroga, y con Rosas en el poder, Facundo se cierra con la invocación a Paz.

(9) Noé Jitrik desarrolla este aspecto en op. cit., pág. 29 a 31.

## Los acosos del traductor

Desde 1843 con la aparición de su defensa, hay un gesto que se reitera en la escritura de Sarmiento: el asedio. Si *Civilización y barbarie* presenta a Facundo replegado sobre un algarrobo ante la persecución de un tigre, un segundo movimiento rescata al personaje: la matanza de aquél. Este pasaje, de víctima a victimario, puede leerse como metáfora que condensa la operatoria sarmientina. Así, por ejemplo, en *Recuerdos de Provincia*, para "rescatar el nombre envilecido de la boca de sus compatriotas", si le dicen "judío", responde "inquisidor", si le dicen "salvaje", responde "asesino".

El acoso en que se justifica convoca al



[Extraño fenómeno] Desfavorecido por la naturaleza y la fortuna, absorbo desde joven en un ideal que me ha hecho vivir dentro de mí mismo, descuidando no sólo los goces, sino hasta las formas convencionales de la vida civilizada, desde mis primeros pasos en la vida sentí casi siempre a mi lado a una mujer, atraída por no sé qué misterio, que me decía, acariciándome: ¡adelante, llegarás! Debe haber en mis miradas algo de profundamente dolorido que excita la maternal solicitud femenil. Bajo la ruda corteza de formas desapacibles, la exquisita naturaleza de la mujer descubre acaso los lineamientos generales de la belleza moral, ahí donde la física no se muestra.

No me jacto de amores, ni de buenas fortunas.

Una mujer jugando a las visitas con las muñecas, es ya madre o amante y antes de ser en realidad la última, era lo otro en espíritu y afección. ¿Por qué una joven virtuosa ama a un calavera? Es la madre la que ama, esperando curar la dolencia, con sus cuidados. ¿Por qué una beldad ama a un hombre feo? Porque lo ve oprimido, y sale valientemente a su defensa.

"Las santas Mujeres"

tribunal, espacio privilegiado de un mecanismo en el cual se comienza a escribir como respuesta (como defensa), para luego, invirtiendo los roles, apelar inquisitorialmente a la pregunta y ubicarse en la ofensiva.

No es ésta una estrategia aislada; forma parte de una maquinaria que Sarmiento estudia y de la que tiene conciencia, cuando lee especulativamente en Domingo de Oro el modelo de una fascinante retórica, o cuando en España, convertido en testigo lúcido de su propio protagonismo, puede decir: "Lo que daba más realce a esta peroración era que a cada observación yo afectaba apoyarme en el asentimiento unánime de mis oyentes. 'Como Uds. saben...' —decía yo—, como Uds. no lo ignoran! Oh, estuve admirable y no había concluido cuando todos me habían dado las buenas noches."

Esta retórica se pone en marcha con el trabajo de diversos engranajes (la traducción, por ejemplo), y concreta un producto: el desplazamiento, que posibilita tanto la existencia de un espacio propio, un lugar de enunciación, desde el que Sarmiento puede hablar "a salvo", como la construcción de una especialidad tramposa para el "otro". Su ocasional enemigo es arrinconado, llevado a la paradoja que lo



desdice, mientras desde la escritura él se emplaza en el sitio más estratégico.

Muchas veces estos corrimientos se trabajan, a su vez, desde otro lugar desplazado: el exilio. Desde esa suerte de zona franca que es Chile, puede practicarse un extrañamiento que deja su huella discursiva cuando, al referirse a la Argentina, Sarmiento habla de "aquel país", o menciona a sus compatriotas como "aquellos hombres".

Tanto en *Recuerdos...* como en *Vida de Dominguito*, Sarmiento otorga un lugar privilegiado al aprendizaje de idiomas. Mientras un oído atento a las entonaciones le posibilita la comprensión, la adquisición, del francés o del inglés, es la capacidad de pronunciar, de producir, lo último que logra. Aprendizaje acelerado, impaciente y solitario, sostenido en una gramática y un diccionario, que le permite —paradójicamente— escapar al "espejo de las ideas ajenas", apelando a la "traducción".

Desde la lectura de libros extranjeros, Sarmiento postula la necesidad de *traducir* el espíritu europeo al americano y señala la ineficacia de las traducciones europeas que sólo ven en Bolívar a un Napoleón, o en el gaucho a la *petite propriété*. De este modo, al tiempo que verifica la "carencia" de Tocquevilles americanos, va delineando su imagen de gran traductor y gran intérprete, en una actividad que, cuando enuncia un vacío, lo resuelve auto-proponiendo su figura. Así, él mismo se presenta al inaugurar su primera escuela, diciendo: "Yo he sido el intérprete de los deseos de la parte pensadora de mi país".

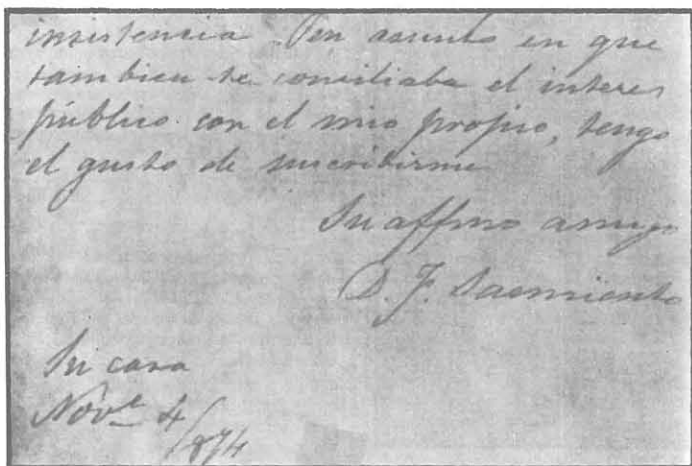
Con este afán, al emprender sus Viajes, Sarmiento interpreta a la vez que avanza en su itinerario, viendo —en degradación creciente— a una Francia que se sostiene a sí misma en los folletines de Balzac y de Sue, para luego leer a España como una mala traducción de aquella o más tarde a Argel como una mala traducción de España.



"El libro es pasto entre nosotros exclusivo de la Universidad y yo estoy hace tiempo divorciado con las oligarquías, las aristocracias, la gente decente a cuyo número y corporación tengo el honor de pertenecer, salvo que no tengo estancia. Soy, como Rosas, un desertor de mis filas y prefiero escribir para el millón, como dicen los norteamericanos, para la canalla como decimos nosotros, para la Nación y el Pueblo Argentino como dicen los pillos que tienen tanto de argentino, de pueblo, de nación como mi abuela que era española, noble y colonial."

(1880)

De algún modo viaja para traducir, al mismo tiempo que son las "traducciones" por las que guía al lector de *Facundo* (de la pampa al Sahara y del gaucho del árabe) las que hacen de Sarmiento "un viajero". Es así como lo califica Mazade en su artículo de la *Revue de deux mondes* (1846), adjudicándole además un origen porteño al sanjuanino. Sin embargo, si es equívoco considerar al autor como un viajero porteño, es Sarmiento, con su escritura, quien lo provoca.



Pero quien viaja para traducir (a América, Europa, y a Europa, América), viaja también para ser traducido. Y como ironía, quizás, aquél que puede llevar al español doce volúmenes del francés en un mes y once días, no se traduce a sí mismo: da a traducir la primera parte de su *Facundo* por 102 francos.

La traducción impele a trabajar con relaciones de oposición y semejanza, homogeneidad, heterogeneidad y equivalencia. En este sentido, podríamos decir que en *Facundo* Sarmiento encuentra algo más que una llave alternativa para entrar a París; encuentra una ganzá privilegiada que le permite acceder al mundo civilizado y tender una red de traducciones sobre él. Civilización y barbarie propondrá una sintaxis de la realidad, en la que se inscribirán tanto *Campaña en el ejército grande* como *Recuerdos de Provincia*, el *Aldao* y el *Chacho* como *Vida de Domíngulo*, *Las cletos* y una como *Viajes*.

En el interior de esta gramática, Sarmiento no sólo operará sobre una oposición civilización/barbarie, sino que implementará una cantidad de relaciones de semejanza que permitan leer lo civilizado europeo con lo civilizado americano, la barbarie americana con aquella europea.

Los cruces se muestran problemáticos: cuando lo civilizado no se opone a lo bárbaro, sino que lo traduce, o cuando lo bárbaro pretende traducir lo civilizado, irrumpen la parodia, el remedo, la carencia. La monarquía brasileña es, para Sarmiento, sólo un "mamarracho necio" que imita a la monarquía portuguesa. El ejército francés no puede abdicar de su estrategia civilizada sin parodiar a los gauchos árabes. Los españoles —convertidos en pura negatividad— escuchan a un Sarmiento que les dice: "Como Uds. no tienen autores, ni escritores, ni sabios, ni economistas, ni políticos, ni historiadores, ni cosa que lo valga; como Uds. aquí y nosotros allá traducimos, no es absolutamente indiferente que uds escriban de un modo lo traducido y nosotros de otro".

Se une, entonces, lo que parece homogéneo: desde América, el gaucho al árabe; desde África, el argelino al gaucho.

En textos como *Facundo* se analogiza el ámbito de lo bárbaro, procurando la concreción de una didáctica que explique, a aquéllos "que saben", el misterio que se adjudica a la barbarie. Desde Sarmiento, ésta adquiere un espesor a develar, pues su presencia siempre oculta, encubre, finge. El lector debe entonces aprender a descubrir el chiripá bajo el frac, el puñal bajo el albornoz, aprender a raspar, rasguñar, herir, remover el esmalte o el barniz. La civilización, en cambio, en textos como *Facundo* no suele recibir analogías, ni buscar términos de comparación, se sostiene a sí misma, sin requerir sinonimias ni oposiciones pedagógicas. Es aquello que se reconoce en un vistazo, en un guiño, o se actualiza en la alusión a un personaje familiar, o en la cita de un libro prestigioso.

Para Sarmiento, los enunciados de la

civilización afirman, en tanto la barbarie irrumpe como una interrogación. Al igual que la pregunta de la esfinge, la demanda de la barbarie coloca al interlocutor ante la difícil alternativa de perecer o resolver el acertijo. Y en esta disyuntiva Sarmiento, a la vez que atribuye el interrogante, alerta a sus pares del peligro que proponen Rosas, los argelinos, los españoles, al "mundo civilizado", y ofrece la necesitada solución.

El riesgo es, para el autor de *Facundo*, dejarse atrapar por correspondencias cerradas que sólo puedan predicar la civilización a lo civilizado o la barbarie a lo bárbaro. Porque, si cuando al civilización es igual a sí misma, permanecen los individuos singulares y libres; cuando los bárbaros son iguales a sí mismos, "el África, desde las puertas de Argel se alza como un solo hombre", el gaucho se hace montonera, y los argelinos razzia.

Entonces, cuando (como en *Las multitudes argentinas* de Ramon Mejía o en *El Reino de este mundo* de Alejo Carpentier) "todos aparecen haciendo lo mismo al mismo tiempo", simultaneidad y mismedad se vuelven amenaza, sin dejar lugar ni a la "seducción de la barbarie", ni a la "mirada estética". Sólo cabe allí la frase con que Sarmiento cierra su viaje a Argel: "¡Hay sangre y crímenes! He aquí lo único posible y hacedero".

"... revolución que está desfigurada por palabras del diccionario civil, que la disfrazan y ocultan creando ideas erróneas, de la misma manera que los españoles al desembarcar en América daban un nombre europeo conocido a un animal nuevo que encontraban: saludando con el terrible de león, que trae al espíritu la magnanimidad y la fuerza del rey de las bestias, al miserable gato llamado puma..." (*Facundo*, 1845)

Cuenta Sarmiento en sus recuerdos que, al aprender francés, cuando la lectura lo apasionaba, permanecía durante tres días registrando el diccionario. Registro en cuya finalidad cabría indagar, más aún cuando en *Facundo* el escritor da al "diccionario civil" el poder de encubrir el sentido de la revolución de 1810.

Aprender a leer un diccionario es, para Sarmiento, administrar la circularidad que impone su léxico finito al definir cada término con palabras del mismo diccionario; adquirir conciencia de las diferencias, sinonimias o intraducibilidad a que obliga; comprender sus límites.

La mala elección de los españoles que bautizan con la palabra león a un animal "nuevo" (para el que no tienen palabra) llamado puma muestra que los conquistadores no han sabido inquirir en los límites de su propio diccionario. Esta inhabilidad los obliga a forzar la realidad, a hacer un mal uso de lo conocido para hablar de aquello que desconocen, a trastornar los valores, diciendo de un "miserable gato", "magnánimo rey".

En este relato Sarmiento está proponiendo, si se quiere, una tarea: si es en el diccionario donde reside también el sentido, para descubrir o enfrentar determinada figura de la revolución, hay que trabajar los desaciertos que se lexicalizan con él.

Dice Sarmiento: diccionario civil. Es allí donde se dirime el sentido, donde se discuten los matices y las figuras. El juego previsible sería pensar en su diccionario militar alternativo, en las consecuencias de sus definiciones jerárquicas en la sintaxis de aliado-enemigo que plantearía una gramática "militar".

Frente a las restricciones que le opone el diccionario civil de su época, Sarmiento opera manipulando sus términos, a la vez que desdiciéndolos: resemantizando. Mediante el trabajo con un escaso puñado de palabras-clave (unitario, federal, salvaje, federación, americanismo), intenta arrinconar —a través del *Facundo*— a su opositor en la paradoja: las tesis de los "unitarios" se concretan bajo un gobierno "federal"; "los unitarios" en el exilio forzado que los lleva de provincia en provincia se truecan en "federales"; la "causa española, absolutista, bárbara" de los colonizadores se denomina "americanismo", los "civilizados" son llamados "salvajes", mientras la santidad de la federación tiene sus cimientos en la "lógica del desgüello".

Después del *Facundo*, las bastardillas que programáticamente Sarmiento coloca a la palabra americanismo crean —desde la tipografía— un nuevo término en el diccionario civil: americanismo= causa de los españoles, absolutista y bárbara.

Desde la traducción, Sarmiento postula dudosas equivalencias, discrimina lo civilizado de lo bárbaro, analogiza o enfrenta. se acerca a la poesía que admira en los poetas americanos como Echeverría: "He aquí al verdadero poeta —dice en *Viajes*— traduciendo sílaba a sílaba su país, su época, sus ideas".

La traducción, con su juego sobre el significativo, el valor, el sentido, es de algún modo la "poesía" de Sarmiento.

Todavía (por si su opositor escapa a las paradojas de *Facundo* o *Campaña en el ejército grande*) se reserva hacia el final una nueva emboscada: cortar con la espada los nudos gordianos. Así pueden entenderse las apelaciones a "cuidar las armas del honrado Gral. Paz" o la propuesta a Mansilla de preparar una campaña del ejército chico, para enfrentar al reciente vencedor Urquiza.

Maria Gabriela Mizraje/ Liria Evangelista/ Lillana Zuccotti

## Africa: tres posibles derroteros

El derrotero misterioso

Las cartas que Sarmiento escribió entre diciembre de 1845 y noviembre de 1847, publicadas como *Viajes en Europa, África y América* (1849), como todo texto, se construyen sobre el itinerario trazado por escrituras anteriores.

Un recorrido explícito de los autores de libros de viajes que Sarmiento idealiza —Chateaubriand, Lamartine, Jaquemont— o de "impresiones de viajes" rechazadas, como las de Dumas, que "ha revestido de colores todo lo que ha caído bajo su inspección, hermoseando sus cuadros casi siempre con las ficciones de la fantasía (...) a punto de no saberse si lo que se lee es una novela caprichosa o un viaje real sobre un punto edénico de la tierra" (p. XIV), le permiten proponer a Sarmiento el rescate de su propia escritura: "he escrito, pues, lo que he escrito" (p. XV), y, simultáneamente, construir oposiciones excluyentes, a las que es tan afecto. Así, lectura/leyenda, realidad/ficción, verdad/misterio, sabiduría/imaginación, serán los polos que diseñan el recorrido explícito de los *Viajes* al mismo tiempo que se autopropone como instancia superadora del género, "no siendo otra cosa mi viaje, que un anhelo continuo a encontrar la solución a las dudas que oscurecen y envuelven la verdad" (p. XVIII).

Sin embargo, hay un derrotero que Sarmiento oculta y guarda con ahínco: el de la leyenda, la novela, la ficción, la imaginación. Swift, Defoe, Robinson Crusoe, presente en la isla Más-A-Fuera, en tanto mención y en tanto modelo de construcción novelística de esta carta de aventuras. Sarmiento-Gulliver, ahogado en el país de los gigantes —en Francia y en Estados Unidos— o Sarmiento-Gulliver, agrandado sobre el fondo de un escenario desértico poblado de liliputienses argelinos. Trayectoria oculta la de la literatura inglesa, misteriosa como la estadia de Sarmiento en Londres, apenas registrada en la escritura-control del Libro de Gastos.

Defoe y la aventura, Swift y la sátira son sólo hipótesis de un posible derrotero de leyendas manuscritas, de lecturas silenciadas. Constructores de "novelas caprichosas" que actúan silenciosamente sobre la escritura de Sarmiento, que desborda ironía, hipérboles, parodia y aventuras.

Pero Sarmiento realiza una forma de censura —diferente de aquella que anuló la eficacia de la sátira de Gulliver, transformando el texto de Swift en un cuento infantil. Sarmiento oculta a Swift e invierte el objeto sobre el cual Gulliver dirige su crítica al sistema. En África, ironiza, exagera, imita, ridiculiza, pero no al poder que la conquista francesa impone sino a la barbarie y a su lengua, a las "montoneras árabes" (p. 254), a "este pueblo, sobre cuyo cerebro granítico no han podido hacer mella cuarenta siglos" (p. 243).

El texto como derrotero

Hay tantas similitudes y encuentros entre la carta que Sarmiento escribió en 1847 desde Argel y *Una excursión a los indios ranqueles* que es posible leer a *Ranqueles* como una reescritura, una expansión de África. Esta trayectoria implica no sólo reconocer que un texto es transformación de otro, sino ver también de qué manera —aparentemente, anacrónica— *Ranqueles* impregna e impugna la escritura de Sarmiento.

Mansilla, en 1870, desplazado de lo poder, alejado al Fuerte Sarmiento en la fron-



"Las campañas! Y después de 20 años, todavía intacta, sin modificación alguna, un día, al grito del primer venido, la tierra pastora se levanta, a hacer una razzia sobre la ciudad, ocupada en establecer sus derechos y defenderse... Buenos Aires es y será todo. Ella será el depositario fiel de la civilización y de la libertad; pero las provincias son poderosas para el mal: ellas encierran todos los elementos disolventes."

La Nación (15 de mayo de 1911)



tera del Río IV, dirige sus cartas a un destinatario explícito, Santiago Arcos, pero polemiza con la palabra autoritaria del presidente Sarmiento.

Una excursión a los indios ranqueles, en 1870, hace una excursión al texto de Sarmiento, atraviesa las fronteras de las palabras de África, las conquista y construye su propio discurso.

La multiplicidad de voces que surgen de la escritura de Ranqueles pone de manifiesto que la multiplicidad de voces argelinas que aparecen en África (citas de textos sagrados de los profetas árabes, profecías ¿apócrifas?, palabras mediatizadas por el lenguaraz, opiniones, quejas, oraciones recitadas cadenciosamente) es una diversidad tan sólo aparente. El monólogo de Sarmiento intenta anular el diálogo inmanente del texto. Se erige la voz unívoca, absoluta, de la palabra del autor, denotativa solamente en su propia representación de la realidad: "¡He aquí, me dije, la realidad de las cosas! ¡Ahora puedo, por lo menos, estar seguro de que no sueño! ¡Hay sangre y crímenes! ¡He aquí lo único posible y hacedero!" (p. 274). Se refiere a la conquista de Argelia, por supuesto.

Pero ¿existe para Sarmiento alguna di-

Y la voz de Sarmiento, elevarse por encima de todas (y del tiempo) para constituirse en visión y profecía.

"Yo soy como los patanes" —dice en cambio Mansilla— "nunca tengo presentimientos en sueños (...). Para que yo me viese, a la verdad en sueños, sería menester que fuese más sobrio y virtuoso (...). (Emperadores, reyes, presidentes, ministros, diputados) todos aquellos que deben saber lo que hacen y que a más de esto deben procurar leer en el futuro, desde que gobernar es prever, deben ser gente muy parca en el comer (...). (yo) o he de ver disparates, que no se han de cumplir, o he de ver disparatadas las cosas que se cumplirán" (p. 479) (El subrayado es del autor...)

La necesidad de Sarmiento de homogeneizar el "caos confuso" para que "todos los pueblos cristianos no sean sino un mismo pueblo (...). con el mismo vestido, las mismas ideas, las mismas leyes y constituciones, los mismos libros, los mismos objetos de arte" (p. 239) le hace afirmar que "entre los europeos y los árabes de África no hay ahora, ni nunca habrá, amalgama ni asimilación posible, el uno o el otro pueblo tendrá que desaparecer, retirarse o di-

solverse; y amo demasiado la civilización para no desear desde ahora el triunfo definitivo en África de los pueblos civilizados" (p. 253). La disyunción excluyente de Sarmiento se transforma en Mansilla en una disyunción inclusiva —y/o— "¡Ay! cuando los ranqueles hayan sido exterminados o reducidos, cristianizados y civilizados" (p.535), que atenúa el carácter dogmático de la palabra sarmientina.

Mansilla "habla" con los ranqueles: Sarmiento "mira" a los argelinos. Pero no los ve, escucha sus palabras, cita sus textos, los parodia, los incorpora, ironiza, se apropia de ellos pero los utiliza para sus propios fines: justificar la colonización. Mansilla propone un matiz en la utilización de la palabra del otro: trasponer el límite de la voz autoritaria, de la verdad total que asume el discurso de Sarmiento y oponerle la verdad que surge del diálogo con Mariano Rosas. El diálogo de Ranqueles pone en evidencia el carácter monológico de África.

Mansilla, en 1870, marginado de la voz oficial, encuentra el derrotero que lo lleva de Río IV a África; atraviesa las fronteras del texto y le propone el diálogo, la alteridad, la diversidad de voces, el desborde textual. Mansilla derrocha desiertos, comidas, sueños, sensaciones, encuentros, tónderías, digresiones, citas textuales, cabalgatas, lenguaraces. Palabras. Suyas y de otros. Convierte a África en derrotero y protonovela de Ranqueles.

Pero si Mansilla abre el diálogo con África, Sarmiento lo niega. En Conflicto y armonías de las razas de América (1883), usa a Mansilla como testimonio para avalar su argumentación contra los indios: "El Coronel Mansilla, en su aventurosa expedición a los Ranqueles, habla de un indio mal entrazado que se le apega demasiado, lo que daba ocasión de prevenirle ansiosamente los otros más bien intencionados que no se fiasen de aquel indio, que era aleve y podía matarlo de una puñalada a traición" (p. 109). Interpretación pueril, recorte torpe. Sarmiento traza de esta manera el derrotero de reducción e infantilización del texto de Mansilla; derrotero que más adelante recorrerán Leumann, Berdiales y otros que harán que Ranqueles comparta con Gulliver un mismo destino de censura.

### El derrotero del oro

Se equivocaba Santiago Arcos en 1860, porque Mariano Rosas sí leía; los pensa-

mientos de Arcos acerca de los indios y las fronteras sí fueron aprovechados; y porque no sólo era cuestión de fronteras y de indios sino también de argelinos, negros, gauchos, bachichas y extranjeros, esos "beduinos urbanos" de la futura Babel rioplatense.

No sólo Arcos, también Sarmiento tenía un derrotero oculto cuando inició su viaje en 1845. En la "Advertencia" de su libro, explicita que partió de Chile con el objeto de ver "el estado de la enseñanza primaria en las naciones que han hecho de ella un ramo de la administración pública" (p. XII). Sin embargo, así como disfraza "en carácter de literato esta excursión a Argelia" (p. 225) —curiosa inversión respecto de Mansilla que, vestido de militar, atesora información para la escritura—, dice Sarmiento, como al pasar, que "estaba pues en Argel, que desde Chile formaba parte muy notable de mi programa de viaje" (p. 238) y que "muchos datos preciosos he atesorado en África sobre colonización, lo que reservo para un trabajo especial" (p. 255).

Es probable que Sarmiento, además de ver en África y en el mariscal Bugeaud el modelo y el maestro de un método de conquista y represión, haya descubierto en Argel el derrotero del oro del cereal. "... la última (llanura) más extensa que se llama Sahara o el desierto, por oposición a las gradas inferiores que se denominan el Tell o el país de los cereales" (p. 267).

En 1847, después de la capitulación de Abd-El-Kader, Argelia —la "Francia de Ultramar"— se convierte en el granero de Francia, tal como "esto que hoy se llama Argelia, era el granero de Roma" (p. 265). Francia conquista, coloniza y "rehabilitará bien pronto la perdida ciudad romana, y una numerosa población europea afirmará, Dios quiera que para siempre, otro dominio que el de estos feroces pastores que han vuelto a la tierra su esterilidad primitiva" (p. 266).

Tal vez otra anticipación profética de Sarmiento que previó —como prevén los que gobiernan, según Mansilla —que sería necesario eliminar de nuestras pampas a los feroces pastores gauchos para realizar nuestro "gran destino" de llegar a ser "el granero del mundo".

"El gaucho simbólico se va" —dice Mansilla en Mis Memorias (1904). En realidad, el gaucho real ya no existía. "... el desierto se va, la aldea desaparece, la locomotora silba en vez de la carreta; en una palabra, nos cambian la lengua, que se pudre, como diría Bermúdez de Castro, el país. ¿Quiénes? Todos los que pagamos tributo a lo que se llama 'el progreso'".

La alteridad propuesta en Ranqueles también cambia; es disminuida por el recuerdo de "las delicias (que no echo de menos) de vivir un poco al natural entre los indios ranqueles" y sustituida por la oposición excluyente "nosotros/ellos" en Un país sin ciudadanos (1907). Se cierra la polémica con Sarmiento, que tiene, post-mortem, la última palabra. En la leyenda manuscrita del progreso, el oro es sólo una sinécdoque: brazos.

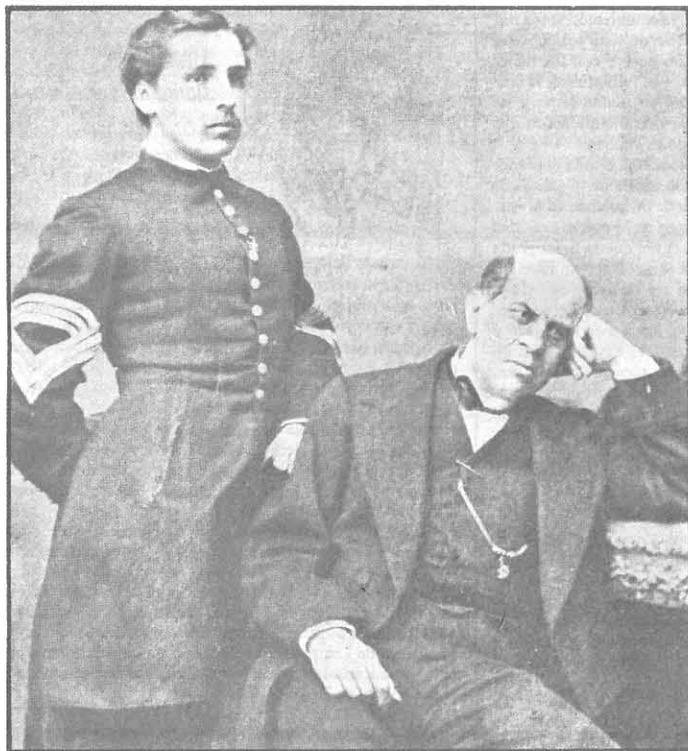
Sin embargo, la colonización, el itinerario del cereal, el derrotero sarmientino, fracasa, porque está indisolublemente ligado a la cuestión de la propiedad de la tierra. Cuestión que Sarmiento constituye y silencia, como toda disonancia que pudiera tentar contra la realización del proyecto liberal.

Derrotero de Sarmiento, macadamizado, sin ríos, sin argelinos, sin indios, sin negros, sin gauchos.

También sin colonos, pero con futuros "beduinos urbanos".

Susana Poch

El material de este dossier fue seleccionado por Marcos Mayer, sobre la base de lo expuesto en las "Jornadas de Cátedras Abiertas", organizadas por la cátedra de Literatura Argentina I de la U.B.A., el 16 de septiembre último.



ferencia entre sueño y realidad? "... y haciéndose palpable e inmediato aun aquello que no existe, real lo que no es, pero que lo será indefectiblemente, y presente lo próximamente futuro, la colonización de Argelia se me figuró como de largo tiempo consumada" (p. 270).

La palabra debe organizar el desborde de las imágenes, homogeneizar el caos del sueño y presentarlo en "serie de ideas íntima y lógicamente ordenadas" (p. 270). Los mundos imaginados no deben liberarse de la función de lo real. El modo figurado debe ser absorbido por el mundo real.

Las mujeres judías visten un gabán exactamente como el de nuestros clérigos, con mangas de telas diáfanas, como las del sobrepepliz, y un magnífico pectoral recamado de oro, acaso análogo al del gran sacerdote hebreo. Las moriscas atraviesan las calles envueltas de pies a cabeza en una nube de velos blancos y lo bastante transparentes para dejarse ver unos a otros sin que nada humano revelaran estos fantasmas ambulantes si una extraña abertura horizontal en la frente no permitiera ver dos ojos negros, brillantes, grandes y hermosos, para probar que no sin razón los poetas orientales han comparado los ojos de sus mujeres con los de las gacelas del desierto.

Viajes (1842)





### Carlos Gardel. Su vida, su música, su época. *Simón Collier*.

Trad. de Carlos Gardini. Sudamericana. Buenos Aires, 1988, 256 págs. Alrededor de A 155

La mitología siempre renovada del cantor que invariablemente se retrata de tres cuartos perfil derecho, sonriente y con el sombrero ladeado, quiere ser desmontada, parcialmente, en la biografía de Simon Collier, profesor inglés de historia en Essex que tiene entre muchas particularidades la de su "vieja afición personal" por el tango.

Y será desmontada, parcialmente, gracias al minucioso trabajo casi filológico con los datos más que enmarañados de la vida de Gardel: el oscuro nacimiento y las más opacas versiones sobre su verdadera nacionalidad; los peligrosos trabajos de adolescente y las certeras relaciones con los caudillos conservadores de los alrededores de Buenos Aires; la poca enamorada novia que siguió comiendo con el nombre de su amado; las mezquinas actitudes de quienes lo vieron crecer hasta el punto de quedar ensombrecidos y borrados; la oportunidad de un excelente cantor que llega a París en el mejor momento; la opción última por la actuación y, finalmente, la oscura, inexplicable muerte en un avión que estaba carreteando y por el que sentía miedo.

Hitos de la biografía que, a través de las versiones, recuperan una historia marcada por la conjunción del talento vocal, la seducción personal y el esfuerzo continuado. Y este rasgo no deja de llamar la atención. Collier recupera notablemente al Gardel "trabajador": de su cuerpo, de su voz, de su dicción, de su profesión, de su imagen. Un trajín incesante que comenzó en la década del veinte, y que se fue incrementando día a día a medida que crecía su fama, es el periplo del héroe que narra este historiador.

Está junto a este aspecto el no menos destacable de las búsquedas continuas por nuevas formas de expresión y experimentación artística: el pasaje de las primeras canciones a los tangos, la incorporación de las orquestas alternando con el clásico acompañamiento de guitarras. Y por último el cine; el gran deslumbramiento de Gardel con el que pensaba ser lanzado como astro internacional.

Por cierto (como gusta enunciar profusamente la prolija traducción), el hecho de enfatizar justamente estos aspectos, lejos de desmitificar la eterna y plácida sonrisa en la cara gardediana, sirve, como otra vuelta de tuerca, para fortalecer la imagen del cantor porteño que nació en Francia y que se construyó como un verdadero *self-made-man*, esa figura tan típica de la sociedad argentina.

Esta biografía no rehúye el contexto preciso de los años veinte en la Argentina y los treinta repartidos entre Europa y Estados Unidos y reproduce (sin la ortografía original) cartas del propio Gardel escribiendo sobre sus triunfos y sus proyectos artísticos. Collier se desabarranca en general cuando se entrega a las apreciaciones sobre la personalidad y el carácter de Gardel y resulta mucho más interesante cuando narra no desde el mito sino sobre él.

Luisa Franco



### Confesiones.

*Ciccilina*. Trad. de Carolina Rosés. Planeta. Buenos Aires, 1988, 170 págs. Alrededor de A 125

Quienes se hayan asomado apenas a las biografías de los personajes célebres —no a las vidas, sino a sus historias— seguramente comprobaron que hay dos formas básicas de construir versiones de la infancia. En unos casos la niñez es la materia indeterminada, confusa, que sólo en la vida adulta adquirirá su sentido; en otros, los pequeños poseen desde el principio de sus tiempos esas inclinaciones que los destacarán por el resto de sus vidas. Unas biografías se apoyan en el principio de la *revelación imprevista* —el momento tardío en el cual el personaje descubre su vocación—; otras, en la *acumulación histórica*: ya desde la más tierna infancia el protagonista manifiesta las virtudes que habrán de distinguirlo. Los dos procedimientos legitiman la biografía, uno por compulsión y el otro por precocidad. La segunda categoría corresponde a la historia de Ilona Staller, de nombre artístico Ciccilina.

Ilona fue una pornógrafa precoz; de niña gustaba esconderse debajo de las mantas con alguna amiguita y unos cuantos embutidos para explorar las concavidades de sus cuerpos. Ya a los siete años, para ella jugar al doctor hubiera sido un juego de niños; espiar a los varones bañándose en el río era clandestino, tocarlos fue natural. Esta imagen de definida inclinación por lo sexual no denota maquinación o perversión alguna; más bien, el universo de la Ciccilina es el de la ingenuidad: ella propugna un Mundo Amoroso en el que no existan las limitaciones jurídicas y culturales para exteriorizar deseos y sentimientos. Ilona reivindica su pornografía desde un punto de vista político. Resulta un instrumento adecuado para acabar con los males contemporáneos: la energía nuclear y el militarismo, la religión y la represión, la prostitución, el oscurantismo y las drogas. Y en tanto tal, hace de su vida una didáctica que anula su esfera privada. En ella todo es público.

Con esta lógica pedagógica, Ciccilina brinda al pornografismo moderno una conquista; lo aparta de la galería de las perversiones. Por supuesto, puede dudarse de su honestidad intelectual, lo cual sin embargo no le quitaría entidad a su fenómeno. La persona que asegura que la pornografía es el género más contaminado por la *mecánica* no hace solamente un análisis secuencial de las acciones; se refiere también a la ausencia obligada de deseo dentro del género. Su presencia inauguraría lo erótico. Nada más inactuado y frío que las aventuras pornográficas de la Ciccilina siendo tan grande su preocupación por transmitir aquellas diversas enseñanzas ético-políticas. Del mismo modo, en estas *Confesiones* no dicta pornografía en la medida en que habla de sí misma como mujer consagrada pública y políticamente habiendo venido al mundo en una opaca aldea húngara.

Las reflexiones de la Ciccilina son bastante elementales, y su discurso es desenfadamente vulgar. "En realidad, creo que el culo y la gloria no forman una buena pareja", comenta Ilona para referirse a las limitaciones que debe observar para sus despliegues exhibicionistas desde que fue electa diputado por el Partido Radical. Ante su relato, el lector encuentra una falta de atractivo semejante a la que descubre —quizá desilusionado— el espectador ante sus videos. Es que, casi brechtiana, se distancia de la pasión y sólo es una maestra preocupada por la *performance*.

Sergio Cheffec



### El patrón. Radiografía de un crimen. *Elías Neuman*.

Emecé. Buenos Aires, 1988, 57 págs. Alrededor de A 75

Víctor Saldívar se llama el personaje desdichado y real de esta historia. Su origen, santiaguense; su oficio, carnice-ro; su tragedia, ser asesino. Las páginas de los diarios se pueblan cotidianamente de casos policiales, pero pocas son las oportunidades que tiene el público en general de conocer la prehistoria del suceso. La transcripción de estas grabaciones realizadas por el abogado de Saldívar, Neuman, permiten acceder a la cadena de injusticias y humillaciones que posibilitaron que Latuada —el patrón de Saldívar— falleciera de catorce puñaladas.

Latuada empleó a Saldívar durante dieciocho años, siempre con un sueldo de hambre y sometiéndolo a variadas y repetidas humillaciones. También lo hacía vender carne podrida y de decomiso, obteniendo de su empleado un desempeño más eficiente para mantenerla con una imagen aceptable a base de lavandina y pimienta que como "cortador".

En su epílogo, el abogado Neuman compara a Saldívar con Moreira y Martín Fierro, entre otros personajes gau-chescos. Es evidente que quiere otorgarle una amplitud literaria a su defendido, tristemente analfabeto como los personajes de Gutiérrez y Hernández; también resulta claro que no lo consigue. Aquellos personajes fueron más reales una vez que estuvieron impresas sus acciones; Saldívar seguirá siendo un asesino anónimo.

Federico Loomis



### Una mujer llamada Herminia. *Lea Fletcher*.

Catálogos. Buenos Aires, 1987, 117 págs. A 45

El pasado cultural argentino está poblado de personalidades que le reclaman una reivindicación al olvido. Una de ellas es la mujer Herminia Brumana. Decimos: mujer, maestra y escritora. En el año 1901 nació en Pigüé, provincia de Buenos Aires, y ya desde los dieciséis años habría de mantener una misma conducta a través de distintas actividades. Tanto su literatura como su labor docente estuvieron dirigidas a modificar las conciencias. Esto que hoy puede suponerse una fórmula vaga para algunos o anacrónica para otros constituyó en Herminia el centro de sus preocupaciones: una sociedad más igualitaria en la que la mujer pudiera dedicarse a hacer de la vida del hombre —su compañero e hijo— un derrotero de afecto y bienestar espiritual.

Aquel horizonte socialista de la Brumana se vio acompañado, en su práctica habitual, de dos rasgos temperamentales notorios y de pervivencia recíproca: un infatigable voluntarismo y un individualismo inlaudable. Tales facetas, unidas a su norte ideológico, derivaron en la oposición de Herminia a toda forma de feminismo institucionalizado. En ensayo de Lea Fletcher es extenso aunque desordenado; le sigue una antología de cuentos y escritos sumamente representativos de Herminia Brumana.

F.L.

## RECIENVENIDOS

Adiós a Hollywood con un beso. *Anita Loos*. Trad. de José Arconada y Javier Ferreira. Tusquets. Barcelona, 1988, 253 págs. Niña precoz, Anita comenzó su célebre carrera de guionista a los doce años. En la época del cine mudo, realizó trabajos para próceres del calibre de D. W. Griffith y Douglas Fairbanks; en la era sonora, colaboró con productores tales como Irving

Thalberg. Luego de inquietar a la de por sí movidiza colonia artística de La Meca con *Los caballeros las prefieren rubias...* y su secuela *Pero se casan con las morenas*, la Loos volvió a la carga en 1974 con este último volumen de memorias que Tusquets acaba de poner en circulación.

Rosa Luxemburgo (su vida). *Elzbieta Ettinger*. Sudamericana. Buenos Aires, 1988, 344 págs. Asesinada en 1919, a los 49 años, la figura de Rosa Luxemburgo se fue agigantando

con el paso del tiempo, dentro del vasto mundo de las luchas socialistas y el más acotado del movimiento feminista internacional. El trabajo de la Ettinger intenta rescatar no sólo su estatura política sino también su intimidad de mujer, en la cual la herencia judía y los problemas de salud jugaron un papel fundamental.

El libro de la memoria judía. *Simon Wiesenthal*. Trad. del francés de Graciela Cartier. Hachette. Buenos Aires, 1988, 321 págs. "Este libro no es un se-

lario en el sentido banal de la palabra. Es un libro que conmemora el horror, ordenado fecha por fecha; es el martirologio judío, es un documento que muestra lo que el hombre es capaz de hacer al hombre. Este calendario refiere las atrocidades cometidas contra el pueblo judío desde hace dos mil años", dice el autor.

Los armenios en la Argentina. *Eva Tabakián*. Contrapunto. 1988. Como la Guerra Civil Española, el genocidio nazi, o la conquista del desierto, seguramente historiar la nacionalidad

armenia deriva en una pena inevitable. A través de la reconstrucción de Eva Tabakián, la comunidad armenia se reencuentra con parte de su pasado, y lo exhibe para renovar su compromiso de esperanza. Con minucioso rigor temático, el libro parte de una abreviada —pero no por eso poco lograda— historia del pueblo armenio y recorre sus principales características culturales. La inmigración a la Argentina, sus acontecimientos y procesos fundamentales, y hasta varios testimonios, reflejan un atento trabajo de estudio.

Por Pablo Avelluto



**Rock! Antología** analizada de la poesía rock argentina desde 1965. Eduardo de la Puente y Darío Quintana. El Juglar. Buenos Aires, 1988. 233 págs.

Si los humildes nunca lo entendieron, ¿para quién cantó el rock argentino? La extensa antología seleccionada por Eduardo de la Puente y Darío Quintana se lee como un trabajo necesario a la hora de pensar el significado de esta música en el campo de la cultura. Una historia dividida en cinco períodos que arranca en 1965 y que para muchos aún continúa, habla también de tres generaciones presentes entre músicos y público. Tras el malo y breve prólogo de Fito Páez, cada uno de los capítulos aparece ordenado en función del contexto político y social, las tendencias en la música y las temáticas de las letras. Los autores, De la Puente, periodista, y Quintana, artista plástico, se inscriben en una cultura reconocida por muchos de los que llevan entre veinte y treinta años sobre la conciencia. Esta marca, que se percibe en el intento de crítica a la poesía del rock, se hace nítida en la bibliografía consultada. Sartre, Castaneda, Fromm y Henry Miller definen el heterogéneo panorama de lecturas que muchos jóvenes porteños efectuaron durante los largos años setenta, en que la música progresiva nacional hablaba de sí misma como un "movimiento". Con "La Balsa" como punto de partida ineludible, el análisis y la crítica que se despliegan a lo largo del libro resultan en muchas ocasiones excesivamente contenidistas. Este efecto molesto, insistente en la búsqueda de categorías específicas para agrupar las letras, perjudica la posibilidad de efectuar un trabajo de lectura que apunte sobre la historia en términos más profundos y, tal vez, menos complacientes. El rock en la Argentina habló y habló de cuestiones que van del amor a la política y de la ciudad a las drogas, de una ideología sobre la que este texto avanza con dificultades y sin cuestionamientos. La vieja polémica acerca de lo genuino en el rock nacional caduca al reconocer los autores los materiales que los músicos argentinos incorporaron de aquello que escucharon y se tradujo en sus obras. La diagramación atenta contra el libro por su desprolijidad y confusión, aunque no acaba con su condición de documento para tanto mocosos que piensa que, aquí, al rock lo inventó Soda Stéreo.



**Glory days.** Bruce Springsteen en los ochenta. Dave Marsh. Trad. de Domingo Santos. Ultra-mar. Barcelona, 1988, 432 págs. Alrededor de A 315

Desde Bob Dylan a esta parte, el rock'n'roll colecciona en su larga y sinuosa historia unos cuantos músicos que responden a la figura del héroe moderno. Bruce Springsteen constituye todo un ejemplo de esta sana tradición. Poco conocido en Núñez hasta su participación en el cierre del concierto por los derechos humanos organizado por Amnistía Internacional, "The Boss" demuestra que aún es posible y necesario tocar buen rock. Dave Marsh, ex-director de las revistas *Rolling Stone* y *Village Voice*, cuenta, con el tono liviano y complaciente de este tipo de biografías, las complicaciones que genera en el crédito de New Jersey su relación con el *establishment* americano. Defensor de los desocupados, los sin techo y los hambrientos, el héroe Springsteen, suerte de Eva Duarte del rock, parece recuperar para esta música su olvidado carácter ético. Los millones de copias vendidas del escuchadísimo "Born in the U.S.A.", las acusaciones de populismo y nacionalismo, convierten al libro de Marsh en una visita guiada alrededor de la brillante maquinaria industrial y de uno de sus más singulares productos. Redactado en la clave del ya viejo "nuevo periodismo", *Glory days* ofrece buena información, 24 fotografías inéditas para esparcimiento de los fans y admiradores de chicos del ídolo.

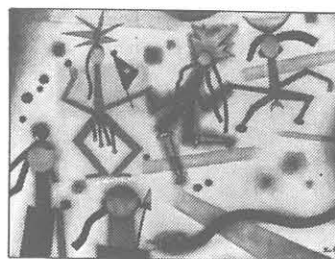
**El segundo sexo de Fontanarrosa.** Roberto Fontanarrosa. De la Flor. Buenos Aires, 1988. Alrededor de A 50

Reconocer en Fontanarrosa a uno de los mejores humoristas gráficos argentinos contemporáneos cae por obvio y previsible. Sin embargo, las periódicas ediciones de chistes unitarios que realiza De la Flor ofrecen una imagen poco feliz de Fontanarrosa. Mientras Boogie, Inodoro Pereyra y las Semblanzas Deportivas, entre otras creaciones del rosarino en el campo de la historietita, avanzan y se desarrollan en materia de guiones y recursos expresivos, los *gags* visuales aquí presentados tienen efectos ciertamente desparejos. También es cuestionable el criterio con que se realizan estas selecciones de trabajos a partir de relativas unidades temáticas. Travestis, camas, mujeres y gays definen el contenido del sexo de Fontanarrosa con tipos siempre bien logrados en la línea pero que acaban precozmente en los textos. Textos que, salvo excepciones notables, distan de aquéllos que el autor de "Sperman" propone al aproximarse a la literatura.



**Merdichesky Trillo y Altuna.** La Urraca. Buenos Aires, 1988, 64 págs. Alrededor de A 30

Merdichesky es judío, policía, mediocre. Habita una Nueva York espesa y decadente. Su madre remite a la esposa del Sr. López: castradora, le pide que termine la leche y que no ande por ahí haciéndose el héroe. Cercano al primer Woody Allen, melancólico y frustrado, Merdichesky es un pusilánime. Marginal, como destaca Juan Sasturain en el prólogo, la repartición policial cuestiona su imbecilidad constante; los progresistas, su chapa represora; los chicos le critican no ser como los policías de televisión; a la derecha le basta con su condición judía. El realismo de Altuna ubica a Merdichesky en un escenario cinematográfico señalado por el recorrido que plantean las dos historias que componen este libro, publicada la primera por entregas en la revista *Superhumor* (r) en 1981, y la segunda en *Fierro* a finales de 1985. Romántico lector de Prévert y Rilke, Merdi fracasará siempre y, mientras tanto, se preguntará de dónde sacan los finales los escritores de novelas policíacas. Con las perfectas caracterizaciones femeninas del dibujante sucederá lo propio. Ante la espléndida periodista Lou Merdith o las bellas prostitutas del segundo episodio, Merdichesky expondrá patéticamente su listado de traumas frente al sexo. En la línea del "Loco" Chávez, López, Charlie Moon y los personajes de Circuito cerrado, el bobo de Merdichesky se ubica entre los últimos trabajos de Trillo y Altuna, antes de que un océano los separara.



**Xul Solar. Edición a cargo de Mario H. Gradowczyk.** Anzilotti. Buenos Aires, 1988, 71 págs.

Esta reseña no tiene como objeto la obra de Alejandro Xul Solar (1887-1963), sino las reproducciones incluidas en el libro que sobre el artista realizó Mario Gradowczyk para Ediciones Anzilotti. No es, pues, una aproximación a la materia real de las formalizaciones-ficciones hechas por Xul Solar, sino a esa reformulación que implica, en cierto modo una reformalización de las mismas, presentes en el libro citado.

Xul Solar trabaja sobre el suelo común en el que se tejen todos los descubrimientos de la estética visual del siglo XX. Su lenguaje es un entrecruzamiento de lenguajes. Su voz, voz de línea y color —hay pocas tan singulares y magníficas en el arte argentino— recoge múltiples murmullos y rumores: Klee, Miró, Torres García, el cubismo, etc... ¿Por qué no hablar también de sutiles citas y homenajes? La primera ilustración a toda página, titulada "El entierro", aparece como evocación con signo inverso de la célebre "Danza" que pintara Matisse: si la disposición circular de las figuras en el cuadro francés metafóricamente un movimiento tendido hacia la vida, similar estructuración en Xul Solar imprime una referencia a la muerte.

Aludir en primer término al movimiento no resulta para nada inocente. El movimiento, ese despliegue dinámico —suave pero intenso a un tiempo— que realizan las formas en diversas direcciones, constituye uno de los ejes que unifican la producción de este pintor. Eso junto a una sensación de pleno aire, de espacio abierto y evanescente sobre el cual todo fluye, todo se expande serena y juguetonamente. A partir, en efecto, de tal fluidez se fijan las formas: figuras, objetos, elementos naturales, cubos, círculos y triángulos.

Se trata entonces de una obra abierta —a cielo abierto— y cerrada, clausurada entre los márgenes de cada estructura. Esto es una obviedad, casi todos los resultados plásticos de esta centuria son así. Y, como en ellas, el juego de lo verosímil es engendrado por el juego de las formas que nada representan: un óvalo deviene en rostro, una simple franja de pintura en serpiente, las esferas simulan manos y cabezas, varios rectángulos parodian las casas de un paisaje. Se hace difícil distinguir pequeños núcleos figurativos, la mayoría de las estructuras se exhibe como un solo núcleo figurativo que involucra a la superficie total. En él, las figuras —humanas o no— se ensamblan, cabalgan unas sobre otras, se disponen en sucesión, se ocultan y reaparecen. En algunas aculeares prevalecen las líneas verticales, en otras las diagonales y horizontales, otras generan una chispeante disparidad de líneas multidireccionales. Cada composición se ordena alrededor de una idea de representación y no alrededor de la representación misma, algo así como el simulacro del simulacro de lo real.

Además del prólogo de Gradowczyk, el libro contiene textos y poemas de Jorge Luis Borges, Jorge Calveti, Cristian Morgenstern y Xul Solar, y testimonios de Roberto Aizenberg, Juan Battle Planas, Francisco L. Bernárdez, Pierre Mazars y Raúl Soldi. Está diseñado por Remo Bianchedi.



## El buscón



Prematura, imprevista, la canícula descarga sobre la magra humanidad de Don Pablos todo el espeso rigor con que acostumbra abofetear el inveterado orgullo de la oscura ciudad de Cacodelphia. Furioso, avergonzado de las aviesas exhudaciones de su carne (débil pero no carente de elocuencia), el buscón atraviesa de este a oeste la avenida Corrientes.

En Espartaco —ubicada al 1205 de la eufórica arteria—, Don Pablos ve de buen grado, entre obscenos volúmenes de "El libro del mes", erráticos textos de la "Biblioteca fundamental del hombre moderno" del Centro Editor de América Latina: Los papeles de Aspern de Henry James, Primer viaje en torno del globo del caballero Antonio Pigafetta, El hombre y la cultura de Ruth Benedict, entre otros, a razón de 10 australes cada uno. Sin hallar cosa en que poner los ojos, sale el desgano llevando a una persona que alguna vez fue Pablos y la introduce en el 1217 —Librería Portaña— donde, a más de cassetes vírgenes y discos no tan costosos, dos o tres mesas ostentan indolentes la morralla de la industria librero. Como al desgair, descubre el buscón que, a diez australes, se ofrece El espía y otros relatos de Leopoldo Marechal, bajo el ignoto sello Jorge Kiek.

Tras el bochorno de la calzada, entra Don Pablos en Libertador —Corrientes 1320— y comprueba la playa presencia de tres mesas de saldos: volúmenes de la colección de literatura contemporánea de Seix Barral (Cela, Böll, Faulkner, Chacel, Onetti, Pessoa y otros) a 18 australes cada uno; rezagos del Fondo de Cultura Económica (Martínez Estrada, Alfonso Reyes, Stendhal, Julieta Campos y otros) cuyos precios oscilan entre 7 y 10 unidades de la nueva moneda; la colección íntegra de la fenecida revista Vuelta sudamericana, de la cual cada número se expende a seis australes... Cuasi lujosa, la colección "Genios de la pintura", de Editorial Sarpe, pavonea las tapas duras y los ilustradísimos papeles de sus números, dedicados a Cézanne, Rubens, Rembrandt, El Greco, Il Canaletto y muchos otros, a 40 australes cada uno (o tres a cambio del adusto semblante sarmientino).

Munido de un Manet que, fiel a su nombre, permanece bajo el peligro de su axila, otea el buscón las oferentes mesas de Expolibro (Corrientes 1360): glorias de otros tiempos que, Sudamericana medianamente, dejaron la impronta de la imprenta, duermen el sueño humilde de los saldos: Griselda Gambaro, Clarice Lispector, Thomas Mann, J.P. Donleavy, Luis Gussmán y muchos otros que demuestran que han escrito, por 12 australes la pluma, y son capaces de confabularse, de a tres, por treinta australes. A pocos pasos, el mismo Donleavy (Un hombre singular), Truman Capote (Otras voces, otros ámbitos) y R.L. Stevenson (La isla de las voces) hacen un pacto similar: uno por 16, los tres por sólo 40.

Pringoso, ridículo pero no solemne, el escuálido Pablos soslaya con su don el módico canto de sirena que susurran las ofertas de Edipo, la librería bifida sita en el 1676, y se zambulle en la cervecería más cercana. Desde la calle, con la nitidez con que el sentido común sirve los exabruptos, alguien lo oye gritar: ¡Un liso, patrón, que por los poros me voy!.

## La mesa de luz

Notorios y notables confiesan qué han leído

## Hoy: Gerardo Gandini

Mateo e Ivich ahora son imbankables  
Siempre pensé que la vieja era mejor escritora que él  
¡Ay, qué joven fui un día!

[En Nevers, sí, en Nevers]

La persistencia de ciertas cosas idealizadas:

Tlón, los espejos de piedra

La senilidad apresuradamente prematura de El nombre de la rosa

Seguir deslumbrándose con el amor más difícil que cagar en un [frasquito]

La conversación no era su fuerte

Tenía el cuarto dedo débil

Lo perdí y el poetamigo mandó por correo junto con su Chopin [como pedante]

De plata era el pájaro en forma de pene de la tapa de la primera [edición]

De plata era el frasquito en que era difícil amar

"Decía que ellos, otros, como quien dice, mojaban, sopaban",

Aunque me gusta más Cicatrices, especialmente el juez

que escucha el concierto para violín de Schönberg

Y el artículo sobre "On ne tue pas les idées"

(En realidad, de los dos es el que prefiero)

Entre ellos son amigos

[Como Tomatis y el inglés de Mar del Plata]

Sous le point Mirabeau

Prefiero el león del Bois de Boulogne

al del Parque Lezama

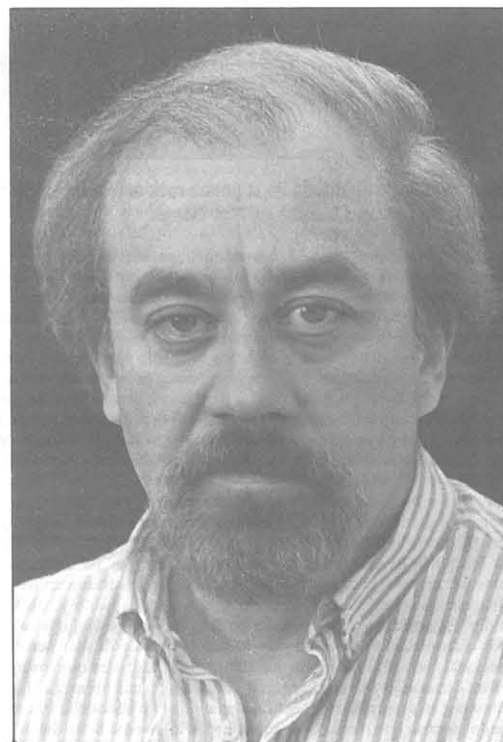
—Lima: No me animé entero, sólo algunos capítulos

En Miramar lloré por Cortázar

como si hubiera muerto yo de veinte años

Uno es tan snob que la otra vez fue por Tarkovsky

"...Murió un gran músico" [Dijo Federico]



[Muchachos, no entiendo qué le ven a Plegarias atendidas]  
Una vez en Bariloche entregué a cambio de un Huidobro  
el libro donde está la metáfora del vino rojo y alegre como la  
revolución

Sigo lamentando que Ross Mac Donald no haya publicado otros  
libros [Because of his death]

Me acuerdo del que comenzaba con la gaviota envenenada con [petróleo]

De Marlowe mejor no hablo

Sin embargo guardo la receta del gimlet que me dio Pompeyo

A mi lado berreta también le gusta el gallego que fornica alcaparras

Recuerdo haber gozado al nivola de Don Miguel

También la deuxième mort de Don Ramón

Me acuerdo del suave rosa que se ve con los ojos cerrados

De aquel personaje de Ballard que escuchaba obsesivamente

[cuartetos de Bartok]

Del artículo de Burgess sobre Ravel

[Fogwill nombra a Francisco Kröpl en Música japonesa]

Me gustan los poemas chinos

[De Laiseca]

Una de mis obras se llama Soria-Moria

Una vez estando engripado

leí El astillero

Me curé lo más rápido posible

En su momento soñé con la muchacha de las Islas Canarias

Y soy Zama, el que envejeció sin crecer

Vargas L.L. ya no me gustaba de antes

Soporto a García M. en dosis homeopáticas

[Mi invención de Morel está tan gastado que tiende a desaparecer]

Una vez hice la música para Trescientos millones

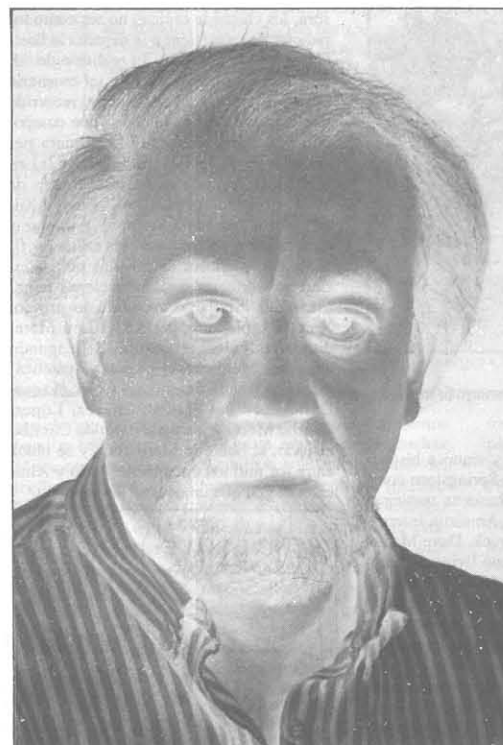
Lo que más me gusta de Arlt son las medias de goma

Y Rocambole

Y el falso Andreiev del autor del libro en cuya tapa hay un pájaro

en forma de pene

[En la primera edición]





# LA MUJER PUBLICA

Una columna de María Moreno

## ¿Qué Hacer?

Cuando escucho la palabra bisexualidad me llevo la mano al bolsillo (¿Está allí mi fiel pistola de dama con mango de nácar? ¿Dos mitades? ¿Dos deseos? ¿Dos reclamos de pulsiones? ¿El modelo conyugal llegando al colmo equitativo de compartir un mismo cuerpo?

En el terreno de la cultura, proclamar la bisexualidad como una transición frente a la querella sexual propondría un pase donde, en el mismo momento en que ellos cuestionaran su lugar en la máquina de producción "deviniendo mujeres", ellas salieran a las arenas sociales a pelear la parte que les adeuda la Historia. Justicia obliga. La Teoría, ecuaníme por maternizada, permitiría el acceso de apóstoles hembra a quienes no se les daría más que un lugar —bien conocido— de recitadoras del Texto o de contribuidoras a sus pruebas, dadoras de testimonio que ya el padre Freud (Sarah Kofman lo demuestra) extraña con violencia de otorrinolaringólogo de la boca de sus histéricas.

O bien el paso de disidentes que se ocupen de otros disidentes sin sexarologos, negro, proletario, nativo.

¿Esta reivindicación de la bisexualidad —es decir de la femineidad de los autores—, este intento de fusionar la diferencia sexual en un discurso único cuyo enfrentamiento se aloja en cada cuerpo, ¿no es una manera renovada de acallar —como sugiere Luce Irigaray— aquello que las mujeres podrían decir de revolucionario en el campo de lo social, del arte, la escritura, la política? Las representaciones de la femineidad en un hombre no pueden asimilarse a la representación de la femineidad en una mujer. Para ponerlo en términos familiares: no es lo mismo la proletarización del doctor Guevara que el devenir político de un obrero de la línea de montaje de la Fiat.

Separar femineidad de los cuerpos biológicos femeninos también sirve para afirmar que los mejores textos femeninos han sido producidos por hombres (tasa patriarcal y de acuerdo al modelo patriarcal de femineidad que hace decir "Si", "Si", "Si" a Molly Bloom). Lo cual no impide a los críticos leer textos de mujeres como si fueran autobiográficos: algunos llegan a hacer esfuerzos hemiándose en la Teoría, pero la fertilidad de los lapsos o en los registros orales (que no deberían importarnos, dada la mayor cercanía de las mujeres a la palabra del maestro que a los textos —ver esa insistencia en Victoria Ocampo, Lou Andreas Salomé o Virginia Woolf—, si nos importan y valen) son más que significativos. Y para permitir que productores varones tengan las escrituras de la femineidad "legítima" ahora puesta a la altura de Dios, cuando en mi barrio se deducía de una experiencia bien concreta.

Saber que un texto lleva una marca de autora no es inocente, implica determinados avatares del conocimiento, una relación con la lengua, con la Teoría, con la Producción, con la historia de la cultura, que no excluyen su cuerpo sexuado, femenino. (La autora tiene una posición de ajeneidad respecto de esos discursos que pueden, sin embargo, apropiarse). El cuerpo no como anatomía, menos como destino —"la anatomía del hombre es el destino de la mujer" dice un chiste— sino como límite, aquello que depende de una naturaleza concreta. No límite donde algo se detiene sino aquello a partir de lo cual algo inicia su presencia, cuerpo que teoriza sobre

sí mismo y que ya ha sido trabajado por el lenguaje, nombrado, sexuado.

Feministas, sacad el cuaderno Laprida y empezad los pininos de un leninesco *Qué hacer* que yo meteré la cuchara ya que, en tanta licuefacción democrática, debería florecer un cierto autoritarismo para abrir el fuego. Reglas: no convertir en centro de la atención a este sujeto sexuado ni pretender simplemente incluirlo en los procedimientos de los paradigmas existentes, ni reducirse a una política de lectura



(lo que supone que la freudiana o derridiana no lo son). No proponer como modelo un buen imaginario sexual. No fagocitar las infracciones, sino desplegarlas, complejizarlas. No hacer catálogos de misoginia manifiesta con los textos masculinos sino leer en los pliegues los puntos de fuga, las identificaciones.

¿Decálogo del buen decir feminista? A lo mejor, enumeración sucinta de las vicisitudes de unos estilos no asimilables al modelo patriarcal de filiación. En ese sentido, las críticas feministas no son un tentáculo de las Teorías Padre cuyo plus sería la interpretación de la diferencia sexual según quien escribe y quien lee: difícilmente pueda incluirse a Luce Irigaray en el psicoanálisis, dada la interpretación que ésta hace de los orígenes de la ciencia y la filosofía en Occidente, valiéndose del psicoanálisis mismo.

Como el lugar que tienen las mujeres en la teoría es un poco al sesgo y de cierta "exterioridad muda", las críticas feministas no tiene por qué escuchar la última campanada teórica y su flamante slogan paricida. Si la amplia noción de "literatura" es más apropiada que la de "escritura" o, si necesita reflatar la desacreditada existencia del "autor", ellas no deberían avergonzarse de su retraso medio según los valores de la jerarquía dominante. Esto no impide que el precario análisis que Patricia Spaaks hace de la imaginación femenina de acuerdo a un inútil concepto de "identidad" haya sido cuestionado por las críticas feministas más allá del agguarnamiento falócrata. Decir bien la mayoría de las veces sirve para amordazar mejor la palabra del otro. Por el contrario, mal-decirla puede extraer jugo político de una posición de retaguardia: Un análisis pre-lacaniano como el que realiza Xavière Gautier en *Surrealismo y sexualidad*, por ejemplo, lo sugiere. Además, apropiarse de un término lo transforma radicalmente; basta pensar el dispositivo que Lacan sacó de la palabra "deseo", o lo que va de la histérica de Charcot a la de Luce Irigaray. Las críticas feministas podrían aborrecer, y de hecho lo

están haciendo, a "reimprimir la huella de la historia" en el uso de los términos que hoy funcionan como dogmas restituyéndolos a los avatares de su promoción. San Pablo, sabemos, prohibió hablar a las mujeres en los templos. "En la Iglesia primitiva —dice Josefina Ludmer que dice Sor Juana Inés de la Cruz— se enseñaban doctrinas unas a las otras en los templos, y el rumor del conocimiento confundía a los apóstoles que predicaban; por eso San Pablo las mandó callar (¿Querría alguna feminista reimprimir la huella de la historia en la palabra Faló?)

Reconociendo esa posición de las mujeres respecto de la Teoría, ¿no deberían estas críticas evitar circunscribirse a los escritos firmados por mujeres o pesquisar los clisés sexuales de los autores varones en una patética búsqueda de renovación taxonómica y tomar aquello que de las mujeres ha sido expropiado en los divanes psicoanalíticos, confesionarios o en su calidad de audiencia muda, de editoras, de generadoras de deseo? Y también —he aquí la especificidad que adquiere en ellas la palabra "negro"— en su calidad de escritas, de mecanógrafas, traductoras a las que los productores masculinos han borrado con su firma, extrayendo así una "plusvalía de la musa"? La intertextualidad suele ser, mal que pese, filidora; "Fliess en Freud" supone una operación diferente de "Salomé en Freud" y allí están los textos de ésta para acabar con esa leyenda de la silla vacía que provocaba un vuelco en el corazón del maestro.

¿La novela familiar de una novelista



implica un mito que no necesariamente pasa por la filiación? ¿Hay una mayor atención —me repito— a la voz del maestro, a la fratria literaria presente, a una cierta conexión con los cuerpos de los autores que a los textos escritos? Preguntas a complejizar, trabajos a hacer: Los llamados "reinos preestéticos", que incluyen el diario íntimo como los cuadros colectivos realizados con cabellos o los diseños de macramé, podrían cambiar de condición al cambiarlos de espacio y a través de otra lectura.

Acá evoco dos cosas: la modernidad del diario de Mariquita Sánchez en relación con toda la monserga romántica de su época y el insólito hecho de que Martiniano Arce le ponga firma a una artesanía popular. Agregar en el cuaderno Laprida: 1) No debo tomar el falocentrismo teórico por una invitación al viva la pepa que me llevaría a intimidar a otras mujeres con supuesto saber a través del uso de términos cuyo sentido no he transformado y cuyo valor ignoro, como opera en el paradigma

de turno. 2) No debo leer la literatura de las mujeres como si fuera periodismo íntimo. 3) No debo usar la ironía o el estilo naïve para evitar que se me juzgue con dureza debido a la exposición de una semilg-norancia o se me disculpe por ello. 4) No debo creer en *La Mujer*, en *las mujeres*, como una política común unida por el débil hilo de los derramamientos de sangre —ver Mitominas. 5) No debo convertirme en un miembro —¿qué hace aquí esta palabra?— de una capilla más y dueña de un



espacio atendido a las leyes burocráticas de la Cultura.

Las críticas feministas tienen como obstáculo el moverse entre una representación dada y jerárquica de la diferencia sexual y otra por venir (No hay *lo propio* de la mujer, no lo habrá nunca, sólo se puede dar palabra a ese grito que se cadaveriza en la novela masculina). Paradójicamente, habrá que reconocer que no es "entre nosotras" donde primero se aprende —"sed miméticas", aconseja Luce Irigaray— sino del misógino. ¿Acaso no fue en Freud, Hegel, Lacan, donde las críticas feministas encontraron las armas de su fundación, quizás porque el horror del misógino a *La Mujer* hace que no cese de responderle, adelantándose a sus objeciones, conjurando sus deseos, atenuando su misterio en una catarata de especulaciones que es, al mismo tiempo, el conjunto de una atracción fatal y el desolado reconocimiento de la radicalidad de la diferencia? Michel Foucault intenta dar cuenta de los avatares que hicieron que se homologara identidad con sexualidad. Ese fantasma moderno aún corretea por las casas suburbanas donde los *yuppies* hacen los ejercicios propuestos por la sexóloga en una ascética neogriega (*Uno mismo*) ¿No es extraño que sea precisamente ahora que el intento de sexual la lectura sea tomado como un escándalo?

Carátula del cuaderno: "Las críticas feministas deben reconstruir un suelo materino con su disperso pasado cultural reafirmando su identidad ante el Amo y, al mismo tiempo, destruyendo esa identidad cuyo sostén ha sido declarado imposible más allá de su carácter político (los negros, los nacionalistas, los gays, han pasado por experiencias similares) sabiendo que hacer eso es abandonar ese pasado. Deconstruir la cultura volviéndose sus enemigas pero también sus deudoras". Las mayúsculas aquí extraviadas no denominan absolutos sino fantasmas, el tono didáctico es un homenaje a Juana Manso y tantas otras que no tenían tiempo ni humor para usar la papilla de la fina ironía femenina con que una Katherine Mansfield escribió sus cuentos arios.

por Gabriela Esquivada



**La dieta Principal.** Victoria Principal. Traducción de Clara Cabarrocas. Planeta. Buenos Aires, 1988, 219 páginas.

No le basta con interpretar al personaje de Pamela en la tira televisiva *Dallas*. Según gente informada, Victoria Principal se ha dedicado en los últimos tiempos a escribir libros de dietética y belleza. *La dieta Principal* es el más reciente y sus antecedentes son *El cuerpo Principal* y *La belleza Principal*, títulos que muestran con claridad qué es lo que le importa a la autora. "Adaptadas al estilo de vida actual y perfectas para mujeres modernas que no tienen tiempo para preparar comidas especiales", las dietas bikini, mensual y para toda la vida "se basan —dice el editor— en una serie de principios concebidos por Victoria para hacerlas más agradables y eficaces". Revisando las páginas, testimonios gráficos desmienten a quienes aseguraban que la señora Principal no se sacaba las perlas para cortar pepinos.



**Sí, puedo decir no.** Manuel J. Smith. Traducción de Marta I. Guastavino. Grijalbo. Buenos Aires, 1988, 382 páginas.

Libérese de sus miedos fue el primero. Luego vino *Cuando digo no, me siento culpable*. Y ahora el más reciente, exultante, casi, asegura que *Sí, puedo decir no*. Integrantes de la colección audazmente titulada "Autoayuda y superación", los tres libros traducidos al castellano del profesor adjunto de Psicología Clínica en la Universidad de California, Los Angeles, Manuel J. Smith, parecen continuarse en un único sentido. Según declara el autor, se trata de la asertividad, que consiste en "tomar uno sus propias decisiones respecto de lo que ha de hacer y llevarlas a la práctica pese a la oposición o las presiones sociales." Definición que quizá contradiga de algún modo el subtítulo de su última obra: "Enseñe a sus hijos a ser asertivos".

Apenas se trata de una inicial imposición a la voluntad de los críos —se podría argumentar—, sin la cual las 382 páginas del volumen carecerían de excusa, y cuya justificación radica en que —escribe el profesor— "cuando enseñas a tus hijos a ser asertivos, les ayudas a tener una imagen positiva de sí mismos que no sólo les servirá durante los años escolares sino toda la vida". Porque la falta de asertividad, parece, nos convierte en objeto de manipulación de gente impía que no duda de hacernos sentir culpables, ignorantes o estúpidos para lograr sus fines. Culpable, ignorante, estúpido: a esos tres adjetivos reduce Smith el espectro de malestares emocionales que nos arrastran a la feísima condición del pelele.

Siete añitos es una edad ideal para enseñar al vástago a manejar asertivamente las presiones y conflictos sociales. Pero aunque tu hijo sea mayor, vale la pena que lo entenes, lector.

Siguiendo un único principio: dar una idea y después practicarla con un ejemplo, el texto se estructura en nueve capítulos que —desde el primero, "Enseña a tu hijo a ser un adulto triunfador", hasta el último, "Cómo dar a tu hijo una ventaja perdurable en el marco de fines del siglo veinte y comienzos del veintiuno"— agotan la teoría asertiva y se ven atravesados por 94 diálogos que, además de ilustrar hipotéticas situaciones reales que podrían enfrentar los pequeños, pretenden ser repetidos —dramatizados, se diría— hasta que la prole domine las técnicas de habilidad verbal contra la manipulación del mundo cruel.



**El síndrome Blancanieves.** Betsy Cohen. Traducción de Maricel Ford. Planeta. Buenos Aires, 1988, 284 páginas. Alrededor de A

Nada de espejito, enanitos siete ni príncipes: "Podemos ver a Blancanieves —dice la terapeuta norteamericana Betsy Cohen como una mujer que se libera de su madre y se desplaza hacia el mundo del trabajo y las relaciones debido a que ha aprendido a conocerse mejor". Ejemplo de la reacción exagerada de una progenitora ante el hecho de ser reemplazada, el relato ilumina el motivo que subyace: la envidia es el motor escondido que hace funcionar toda la historia. ¿Cómo? ¿No era la lucha de clases? Pero Cohen no se queda en el hallazgo e investiga el poder destructor de la envidia para demostrar luego a su lectora cómo convertirla en una fuerza positiva para el cambio, el crecimiento y el auto-respeto.

## RECIENTVENIDOS

**Ante la depresión.** Juan Antonio Vallejo Nágera. Planeta. Buenos Aires, 1988, 144 páginas.

**Y Dios creó los animales.** Allain Bougrain-Dubourg y Marcel Clébat. Prólogo de Brigitte Bardot. Traducción de José Federico Delos. Atlántida. Buenos Aires, 1988, 243 páginas.

**¿Es posible disfrutar del matrimonio?** Norma Bendersky. Nueva Visión. Buenos Aires, 1988, 163 páginas.

**Pediatría para padres responsables.** Julio Manuel Torroella. México, 1986, 254 páginas.

**Animales en peligro.** World Wildlife Fund. Salvat. Pamplona, 1984, 308 páginas.

**El arte de adelgazar.** Alberto Cormillot. Javier Vergara. Buenos Aires, 1988, 472 páginas. Alrededor de A 160

Insiste Cormillot —el doctor Cormillot— en vincular arte con dieta (uno de sus diez títulos anteriores sobre el tema es *El arte de no estar gordo*) y lo justifica en el prólogo de su último trabajo: "Arte significa creación, un esfuerzo personal cuyo fruto es una obra única. Si se comprende que adelgazar y vivir delgado es crear una persona nueva, un estilo de vida nuevo, todo sería más fácil". Con idéntica soltura y muchísimo más rigor en la cuestión médica, *El arte de adelgazar* se desprende desde el comienzo de cualquier carácter mágico que una lectura ansiosa le quiera imprimir para asegurar que propone, en cambio, la modificación de los hábitos vitales de los obesos, gente que padece una enfermedad crónica de características genéticas, familiares y ambientales que no puede ser curada pero que permite una recuperación.

Luego de recordar la despereja distribución de los recursos mundiales que permite "que muchas personas puedan comer de más mientras otras comen de menos", Cormillot puntualiza que su libro se refiere "a los que están en el extremo del exceso y que, por su propia decisión, pueden cambiar su presente. Los otros son temas de otros libros y otras tareas". Ex ministro de Acción Social de la provincia de Buenos Aires, sus veintisiete años de carrera profesional dedicados al estudio y tratamiento de la obesidad son conocidos, en particular por su desempeño en varios medios de comunicación.

"Antes de la dieta", "Durante la dieta" y "El camino de la recuperación" son los tres grandes bloques en que está dividido el texto, y si el último subtítulo no es el previsible se debe a que, "de algún modo, nunca hay claramente un después", porque la obesidad es —se define— "una enfermedad caracterizada por un exceso de tejido adiposo cuyas células pueden aumentar en tamaño y número, y que tiene como resultado una disminución en la calidad de vida y en la salud de quienes la padecen". El autor cita diversos estudios realizados en Argentina que estiman en más de un veinte por ciento la cantidad de obesos en la población, cifra desatendida por gran parte de las instituciones médicas, "que todavía no aceptan la obesidad como un problema del que deben ocuparse", lo cual trae como consecuencia "el enorme costo individual y social" del furor *light* y la dieta de la luna.

De los once capítulos que integran la segunda parte, sólo dos están dedicados a listas de alimentos, sales calóricas e indicaciones generales. Caminatas, trotes y ejercicios localizados son tan recomendados como la búsqueda de apoyo externo (especialmente a través de los grupos de autoayuda como *ALCO*, (Anónimos Luchadores Contra la Obesidad) u otras asociaciones profesionales o mixtas y de colaboración familiar.

El prolijo ordenamiento de tanto material no se impone a la desorientación producida por un estilo que salta desde el parco discurso científico hasta aforismos, citas varias y testimonios de recuperados. Pero se trata de *Instrucciones*.

**La mujer sensual.** J. Traducción anónima. Planeta. Buenos Aires, 1988, 194 páginas. Alrededor de A 8

J es la undécima letra del alfabeto castellano, como tanta gente sabe. Pero —y es éste un dato menos popular— identifica, además, a la autora de *La mujer sensual*, un texto que compendia —según asegura en la portada, no sin mesura, el editor— "todo lo que una mujer necesita saber para tener una vida amorosa y erótica satisfactoria" y que se sincera, en las páginas interiores, como "el primer manual para la hembra que toda mujer desea ser".

No se conforma J con simplificar de ese modo las expectativas de una considerable cantidad de personas; también entrega, con similar certeza, una definición de mujer. O, mejor aún, de aquello que denomina "toda una mujer" y que es "esa perfecta combinación de dama en el salón y maravillosa perra en la cama".

Quienes objetan la autoridad de J para lanzar asertos semejantes deben saber que "algunos de los hombres más interesantes de América" (sic) se han enamorado de ella. "He recibido propuestas matrimoniales —exhibe J— de personalidades tan diversas como un concertista de piano, un autor de *best-sellers*, el productor de tres de los shows televisivos más populares de América (sic), un cultivador de manzanas, una estrella de radio y televisión y un especialista en impuestos".

La práctica de diez ejercicios de sensualidad —que, de tan aburridos, fuerzan al texto a incluir de vez en cuando adjetivos como "desenfrenado" y "enloquecedor"— permitirá a quien los realice "transformarse en un gran piano de concierto", expresión que, para tranquilidad de todos, es, aunque no se note, una metáfora. Todo un capítulo está dedicado al ejercicio décimo, la masturbación en sus múltiples variaciones, con vivos votos por el vibrador a pilas "que no tiene problemas con enredos de cables, es muy barato y se encuentra en la mayor parte de las farmacias" y especial recomendación de los regadores de jardín.

"Ponga esta nota en su cama, su espejo, su pared, señora, con o un signo, hasta que sepa que forma parte de su ser: *Fuimos creadas para deleitar, excitar y satisfacer al macho de la especie*. Las mujeres verdaderas lo saben", indica J, quien parece no desconocer que la revolución sexual ya fue. Queda, al menos, la prestación de un servicio. Entonces debe la mujer cuidar su aspecto, ya que "cuando se está propagando (sic) un producto (usted) el envase es importante". Para eso existe un capítulo quinto en *La mujer sensual*, titulado —de acuerdo con la sutileza general— Mantenimiento, recuperación y salvamento.

No hay, pues, fracaso posible. Tampoco excusa plausible para eludir el abrazo: J dedica páginas a detallar "Dónde encontrar hombres", "Cómo saber de antemano si un hombre resultará bueno en la cama" y "De qué hablar en la cama y cuándo reír".

Pero, tras detenerse sin pudor en las técnicas que deben convertir a cualquier lectora en una felatriz impar —incluyendo excentricidades supuestamente sensuales con crema batida y coco rallado, ¡habiendo tanta vajilla disponible!— J sorprende: "Recomiendo con entusiasmo el amor", dice, "de modo que... amor, amor, glorioso amor".



por C.E. Feiling

**El arte de narrar.**

**Juan José Saer.** Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, 1988, 144 págs. Alrededor de A. 160

Saer está obligado a creer que la novela, discutible género literario del que él nos ha brindado magníficos ejemplos, empieza con la palabra "en" y termina con la palabra "comme". Esto es una consecuencia lógica de sostener, como lo hizo Saer en varias declaraciones y en su ensayo "Borges novelista", que sólo hay novelas durante el período histórico que va desde el Quijote a Bouvard y Pécuchet. Hay que reconocer, sin embargo, que, para preservar la salud mental de los críticos, este santafecino radicado en París saca a relucir el tibio consuelo de que "no habrá novelas, pero hay narraciones".

Otra boutade de Saer, un tanto menos original, reside en llevar a cabo (y afirmar que lleva a cabo) un intento de borrar los límites entre prosa y poesía. Así, quien espere del título *El arte de narrar* un libro de ensayos, donde se expliquen las miserias y glorias del género fallecido en 1881, encontrará a su despecho que se trata de un volumen de poemas. Felices y despreocupados eran los lectores de otras épocas.

Peró un estilo se construye no con reportajes o ensayos, sino con una forma más directa de violentar el lenguaje: abusar, página tras página, de unas pocas palabras en las que se intenta comprimir hasta la muerte un punto de vista propio. En Saer estas palabras son las tres más complejas del idioma castellano, las tres más inmediatamente problemáticas: nada, recuerdo, real.

Mientras que en sus narraciones lo real a constituir, arrancando recuerdos de la nada, es la historia completa de una "zona" (una Santa Fe con fundación mitológica y todo, que en los primeros textos tenía mucho del Mississippi faulneriano), *El arte de narrar* ofrece los jirones que aquellas tres palabras arrancan del tejido completo de una literatura, jirones que delatan cuáles fueron los puntos de partida para la constitución de la "zona". No temo sostener que el principal punto de partida fue el de sobreponerse a la pesada herencia de Borges, de adueñarse de sus procedimientos para torcerlos y poder, finalmente, abandonarlos. Esto hace de *El arte de narrar* un libro bifido, donde al mismo tiempo reconocemos la vieja estratagema borgeana del soliloquio o la invocación que "revela" oblicuamente la "interioridad" de un personaje (poemas como "Recuerdos del Dr. Watson", "Dante" o "Rubén en Santiago"), y vemos cómo se va imponiendo una lengua (media lengua) absolutamente diversa, que es la que impera soberana en *Glosa* o *El entenado*. En muchos sentidos, *El arte de narrar* hará las delicias de quien quiera escribir una tesis universitaria sobre Saer: el mero hecho de que este libro, publicado antes en Venezuela, sea ahora reeditado con el mismo título, a pesar de contener una treintena de poemas nuevos, habla a las claras de su posición central en la producción de Saer hubiera publicado solamente los dos textos en este año, su novela *La ocasión* y los poemas de *El arte de narrar*, eso bastaría para saber que nos hallamos frente al único escritor argentino que, habiéndolo intentado, se ha sobrepujado efectivamente a la herencia de Borges. Algunos opinarán que es una dudosa gloria, pero no es la menor a la que se puede aspirar. Borges, después de todo, nunca escribió una novela.

**Eroica.**

**Diana Bellessi.** Último Reino. Buenos Aires, 1988, 130 págs. Alrededor de A. 200

En una época, las personas tenían alma. Y "alma" se escribía con mayúsculas. Pero ahora que las almas están en franco retroceso, mencionadas tan sólo durante los últimos minutos de transmisión televisiva, cuando algún cura hace vagas recomendaciones morales, descubrimos con desazón que se han impuesto sobre los cuerpos mediante una técnica desleal: porque de los cuerpos no se habla, sino de "El Cuerpo", y no existen mis deseos, sino "El Deseo". Ese cuerpo mayúsculo e impersonal, con su correlativo deseo sin objeto, resulta sospechosamente parecido a una nueva hipótesis del espíritu.

Lamentablemente, buena parte de la literatura contemporánea y de sus suburbios anejos, en especial al teoría literaria "a la francesa", ha acompañado este movimiento del espíritu encarnado mediante la postulación de nuevos objetos de culto, "El Texto" y (*horresco referens*) "La Escritura". A cuerpo sin sujeto y deseo sin objeto, bien puede corresponderle un texto sin autor. ¿Será este texto tan paternal que no tiene ni padre ni madre el que nos haga olvidar, definitivamente, la manida, la traquetada distinción entre forma y contenido?

En *Eroica*, Diana Bellessi se debate entre la necesidad de hablar de los cuerpos y su inclinación a rendir pleitesía a la escritura. Cuando se decide por lo primero, el resultado es más apreciable: "El Magnificat/cae/sobre tus nalgas/Caballo/cubriendo de jugo/ la grupa entera/ Los pechos duños/ y aceitados avasallan/ El Magnificat/ sale de tu boca...", pero cuando prevalece el guiño que da cuenta de Derrida et alii, el resultado es tan aburrido como el mismísimo Raymond Roussel, ese invento de la colonia cultural argentina. Invariablemente, las seis secciones en que está dividido el libro revelan fragmentos de efecto inmediato, como el recién citado, que alternan con otros tan "significantes" que dejan de ser significativos: "Abolir el texto/ del drama/La palabra liberada/ del deseo deja/ de ser palabra..."

Resulta obvio que a *Eroica* le faltan una t y un acento: el propósito general de los poemas es el de la poesía, según se la llamaba antes, "amatoria" (una de las secciones tiene por nombre, precisamente, "Amar a una mujer"). Me gusta pensar que los caracteres faltantes en el título señalan un reemplazo, que hubo una puramente erótica "Sinfonía Bonaparte" suplantada por esta versión un poco más liviana, un poco más acorde con la hojarasca del Cuerpo, el Texto y el Deseo. Es posible que así haya ocurrido, con lo que podemos aguardar las próximas publicaciones de Diana Bellessi...

Peró el título *Eroica* sugiere también un aspecto a la vez encomiable y difícil de abordar ("encomiable", por ejemplo, es un término a todas luces inapropiado: ¿desde qué posición puede uno hablar de este aspecto "encomiable"?). Me refiero a que Diana Bellessi recupera el gesto de constitución inicial de la Literatura Femenina, o por lo menos de la Literatura hecha por mujeres, un gesto dotado, todavía hoy, de cierta heroicidad: mostrarse. Mary Ann Evans ya no se hace llamar George Eliot, aunque el hecho de que haya necesitado hacerlo, hace apenas un siglo, no es un indicio que se pueda pasar por alto alegremente.

**Cuando Perón llegó a la Casa Rosada...**

**Carlos Tagle Achaval.** Contrapunto. Buenos Aires, 1988, 140 págs. Alrededor de A. 70

¿Antiperonista Taiana? ¿Jorge A.?

Desde la contratapa de esta fantástica obra de teatro, el ex ministro de Cultura dictamina que Tagle Achaval "confirma la existencia de talentos en el peronismo...". Lo altícoluo del juicio puede explicarse, creo yo, con una sola hipótesis: Taiana alberga crecientes y serias dudas sobre el "talento" peronista y está ironizando acerca de las aptitudes literarias de otro ex ministro de Cultura (Tagle Achaval ostentó esa dignidad en la provincia de Córdoba: 1973-74).

Peró vayamos por orden. No se trata de atacar a Leopoldo Marechal (¡lejos de mí!) ni a lo "nacional y popular".

Traspuesta la esperable tapa de *Cuando Perón llegó a la Casa Rosada...* (foto de "Trabajadores marchando a la Plaza de Mayo el 17 de octubre de 1945"), nos encontramos con un drama en 23 escenas seguido de un Post-Scriptum del autor. Puede presumirse que las explicativas 28 páginas de que consta este último caen bajo el rubro "Filosofía del Arte". Lo que la obra representa, o declama, son los años que van de 1943 a 1955; para ello se vale del desarrollo de dos acciones paralelas, aquella en la que intervienen Perón y sus allegados y la que, reflejo de la anterior, concierne a una "familia bien" cordobesa de la misma época. Perón, gigantesco "padre de la patria", es pura sabiduría y perspicacia... cita a Hegel, tiene todo absolutamente planeado, alude a la conciencia de clase de los trabajadores y desconcierta tanto a amigos como a enemigos con su natural "viveza criolla". Por el contrario, la familia Errazquín (excepción hecha del "niño" Raúl, quien recibirá la iluminación social de boca de una sirvienta) es un compendio de los vicios de la alta burguesía —transcribo un diálogo: "Esteban: Y vean, yo tengo tal asco por Perón que, después de pronunciar su nombre, tengo que enjuagarme la boca, porque me dan ganas de vomitar, ¡ajijí! Aldo: bueno, entonces sígo: te decía que los militares no son socialistas. Perón lo es/ Juanita: ¿Socialista? ¡Pero qué degenerado!".

El lector optará entre la sutileza de diálogos como el transcripto y el trazo vigoroso de la pintura del líder, que no nos escatima sus iluminados discursos, pero tampoco vacila en mostrarlo, durante un descanso dominical, consagrado a la labor de reparar una motoneta: se trata, al fin y al cabo, de un ser humano. Por mi parte, prefiero detenerme en dos pequeños detalles. Uno es de carácter histórico: *Cuando Perón llegó a la Casa Rosada...* viene a reforzar el espejismo de creer que la clase obrera argentina es de Libra, porque nació un 17 de octubre (se sabe que los anarquistas que Yrigoyen reprimió, y que el golpe del '30 terminó de exterminar, eran gente adinerada). El otro resulta más extraño: a pesar de que en la obra abundan los nombres propios (Gral. Farrell, Dr. Matías Sánchez Sorondo, Gral. Lonardi, etc., etc.), no hay ningún dirigente obrero provisto de esa comodidad. ¿Hemos de inferir, acaso, que los sindicalistas, y los obreros mismos, no son sino arquetipos entrevistados por Scalabrini Ortiz en una noche de anámnisis? ¿Tagle Achaval será antiperonista?

Nada digo sobre el Post-Scriptum, curiosa mezcla de citas de Cassirer y Ortega, cuyo valor reside en contar con una presencia magna: el SER NACIONAL mora en la página 138. Mándenle aunque sea una cartita.

**RECIENVENIDOS**

Claudia Schwartz, por intermedio de la Editorial Leviatán, ha recogido poemas de los autores más diversos. El libro lleva por nombre *Antología de la Poesía Erótica*, y en sus 158 páginas Osvaldo Lamborghini se cuela con Luis Cernuda, quien constata asustado la presencia de los Rolling Stones junto a Villon y Safo de Lesbos. Como el género "antología" nunca muestra sino las preferencias (y definiciones) de quien hace la selección, sería huleco señalar que a

tal o cual texto difícilmente le cabe el rótulo de "erótico". Schwartz tendrá sus razones. Me limito a subrayar una ausencia (que sólo lo es a medias).

¿Por qué utilizar una versión prosaica del *Cantar de los Cantares* cuando existe la de Fray Luis de León (que era, sospecho, mejor poeta que su original)?

Existe algo que se llama Fondo Editorial Rionegrino. Se trata de un oportuno organismo, creado por la ley 1869 y destinado "al financiamiento, promoción y difusión de la obra litera-

ria de los escritores rionegrinos que lo soliciten y que estén comprendidos dentro de la reglamentación que a tal efecto se dicte". En colaboración con EUDIBA, el FER ha publicado doce títulos, mayoritariamente de poesía, que corresponden a la producción 1986-87. Revistan entre ellos *Arboles en el bosque*, de Manuel Bendersky, y *Poema con mucho de mar* (y algo de ti), de su tocayo Manuel Gudiño.

**La Poesía Argentina Contemporánea** es un volumen bilingüe (castellano-italiano) de

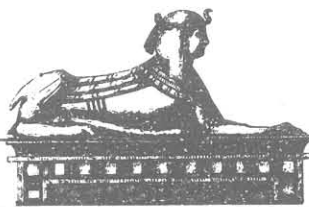
320 páginas, con que Editorial Epsilon pretende hacer llegar a los coterráneos de Eugenio Montale algún eco de la obra de Nicolás Córaco, Héctor Yáñez y muchos otros. La selección y traducción estuvieron a cargo de Antonio Aliberti: contó con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.

Con cierto retraso llega a Babel un libro de Hugo Mujica, *Escrito en un reflejo* (Buenos Aires, El Imaginero, 1987, 48 páginas). En la cuidadísima edición, el texto está dispuesto en la parte de abajo de la hoja, a fin de que el lector perciba que el

silencio es una precondition del lenguaje.

**La golosina**

Don Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana, murió asesinado en agosto de 1622. Supo enemistarse con todo el mundo, y en la corte se lo acusó tanto de homosexual como de engañar a Felipe III con la reina Isabel. Lo peor es que se llegó a decir que escribía mal, crítica a la que da el mentís la siguiente descripción: "Este que viste nieve en vaga pluma, de las frondosas ninfas dulce hermano, surca el imperio de las ondas cano, cometa de los orbes de la es-



## Jorge Asís

# LA ESFINXE

### 1) ¿Qué fue lo primero que escribió?

—Una letra de tango, que se llamó "Corazón de Piedra". Y simultáneamente escribí poemas y cuentos, todos bastante malos.

### 2) ¿Recuerda cuáles fueron sus motivos?

—En principio, probablemente, las ganas de destacarme. Y justificar mi fracaso como estudiante de abogacía, dedicándome al arte.

### 3) ¿Quién fue su primer lector?

—Una novia que vivía en Bernal, me hacía creer que era un genio y por eso la amaba. Pasaba mis cuentos a máquina pero les agregaba por su cuenta muchos signos de admiración. Creo que la abandoné porque estaba cargada de signos de admiración.

### 4) ¿Cuáles fueron los primeros comentarios que recibió sobre esos textos?

—Favorables, si me creía tan genial que gastaba a cuenta del futuro. El rechazo sistemático de los editores de entonces ya me estimulaba la idea de una campaña en mi contra. Llegué hasta a escribir una novela inicial que aún mantengo inédita, leía capítulos en los cafés y algunos hasta me tomaban en serio. Hablo de 1968, más o menos.

### 5) ¿Conserva algún rasgo de aquella época?

—Lamentablemente muy pocos, porque me encantaría escribir con aquella desesperación de nuevo. Con aquella extraña ingenuidad, típica de una especie de poética del coraje, de la heroicidad.

### 6) ¿Qué estaba leyendo en ese momento?

—Leía de todo, con cierta voracidad de autodidacta. Casi todos los argentinos que publicaba el Centro Editor, desde Kordon hasta Barletta, y Viñas. Y Benedetti, Costantini, Castillo, la Lynch, Guido. Y también traducciones de John Steinbeck, de Erskine Caldwell. También Miller, y Céline, y Wilde. Y Marechal, Wernicke, Martínez Estrada.

### 7) ¿Cómo accedió a sus primeras lecturas?

—Mi padre era martillero público, y un lote de libros que nunca logró colocar fue a parar providencialmente a mi casa. Había muchos de la Colección Austral, de Espasa Calpe, de manera que accedí muy pronto a Bertrand Russell, Unamuno, Jenofonte y Platón. Y Larreta, y Capdevila.

### 8) ¿En qué idiomas lee?

—Gracias a traducciones de mis libros aprendí a leer bien el portugués. Con dificultades me la rebusco en el italiano, pero, aunque intenté tres veces aprenderlo, no pude dominar jamás el inglés. Será por resistencias que arrastro desde la adolescencia, cuando decía que no había que hablar el idioma del imperio. Tonterías.

### 9) ¿Qué autores tuvieron más importancia en su formación?

—Escritores que llamo formativos: Benedetti, Costantini, y Kordon en principio. Pero también fueron fundamentales Vargas Llosa, Cortázar, Castillo y Jorge Amado. Tasmoco debo dejar de lado a Arlt, y menos aún las decisivas lecturas que hice de William S. Burroughs (algunas zonas de mi obra mantienen cierto tono heredado de Saryoyan), de Caldwell, y Miller, claro.

### 10) ¿Cuál es su poeta favorito?

—Pablo Neruda, por supuesto.

### 11) ¿Cuándo y dónde se encuentra con escritores?

—Casi no me encuentro más con los colegas, por distintos motivos. A veces me llama Ramón Plaza y tomamos un café. O Fernando Sánchez Sorondo. O me encuentro siempre de casualidad con Rabanal. Pero en general hablo más con mis amigos

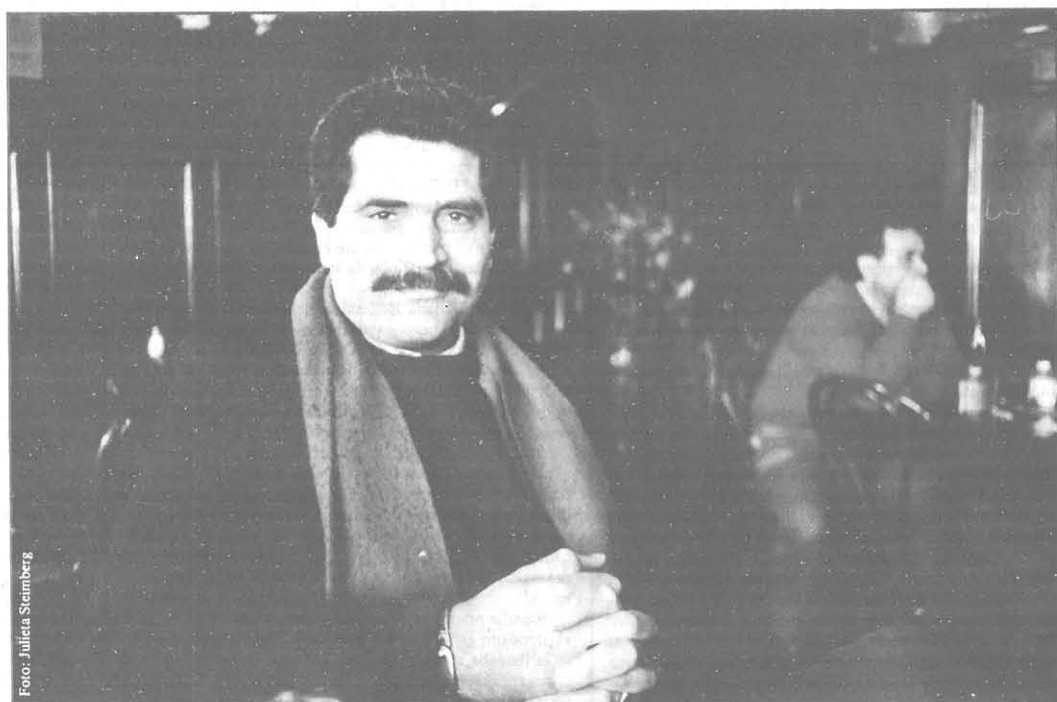


Foto: Julieta Steinberg

poetas, como Elvio Romero, Eduardo Alvarez Tuñón y Alfredo Carlino. Y con mi gran amigo el novelista Federico Moreyra. Suficiente, en realidad. Ah, y con el ensayista Alejandro Horowitz.

### 12) ¿Tiene amigos escritores? ¿Quiénes son?

—Me anticipé a su pregunta en apariencias (ver respuesta número 11). Tengo buenas relaciones con otros colegas, pero amigos, lo que se dice amigos, creo que no tengo más en ese campo. Sí, en cambio, infinidad de amigos periodistas, y políticos.

### 13) ¿Tiene enemigos escritores? ¿Quiénes son?

—Creo que son demasiados los que no me quieren precisamente bien. Prefiero no dar nombres, pero por mi parte yo no siento a ninguno como enemigo mío. Sería valorarlos, en todo caso, demasiado.

### 14) ¿Pertenece a algún grupo?

—No, para nada. Generalmente ando solo. Eso sí, me siento a gusto con mis amigos del Florida Garden, que no son precisamente semiólogos ni posmodernos, ni muy gramscianos que digamos.

### 15) ¿Cuáles son sus personajes de ficción favoritos?

—El favorito es Rodolfo Zalim, pero tengo siempre presente al Quijote, a Mersault, al Rufián Melancólico, a Expósito el de Abelardo Castillo y el Tarma de mi primo Blaistein.

### 16) ¿Qué personaje femenino se acerca a su ideal de mujer?

—No tengo ideal de mujer, pero hay

mujeres de la literatura que me gustaría tener al lado. Nada enaltecedoras: como la bella de Saigón que le prepara pipas de opio al personaje de El americano Impasible, de Graham Greene. También me hubiera gustado hacer el amor en la posada de Thorgate con Ulrica, la del cuento de Borges.

### 17) ¿Qué frase de la literatura cita con más frecuencia?

—Ocorre que es muy difícil que cite alguna vez frases de otro. De epígrafes en mis libros, a veces. Pero en general hablo yo. Me abruma, eso sí, versos de poetas, que recito casi de memoria. Neruda, Tuñón, Vallejo, Gelman, De Lellis, Parra, Teller, Bécquer.

### 18) ¿Cuáles son los rasgos definitivos de su estilo?

—Directo, colorido, entretenido, agradable, con humor y cierta extraña poesía. Cuidado, trabajado, pero no prolijo. Creo, sin grupos, que escribo muy bien.

### 19) ¿Cuál de sus libros prefiere?

—Me parece que Don Abdel Zalim, pero por una cuestión de afecto. Con esa novela me hice escritor, pero si me apuran creo que me inclino por mis maravillosas Flores robadas en los Jardines de Quilmes, tan agradecida por sus lectores y tan atacada por la —digamos— crítica.

### 20) ¿Qué efecto le producen las críticas sobre su obra?

—Ya, la verdad, ningún efecto. Probablemente sea por conductas defensivas, porque en caso de que, en su momento, me hubieran afectado, tendría que haber aban-

donado la literatura. Sinceramente, debo ser el narrador argentino con el que más se han ensañado, en toda la historia de la literatura argentina. Creo que recibí más ataques que Sarmiento y Lugones.

### 21) ¿Cuál es la opinión sobre usted que más le molestó?

—Fueron tantos y tan graves los agravios que me pone en un gran aprieto. Pero tal vez me incline por "Éxito del nazismo", adjudicada por el gordito Soriano a Bayer. O a lo mejor "cómplice de quienes asesinaron a Haroldo Conti", emitida por el patriota Zito Lema. Pero de estas tengo mil, en cualquier momento publico una antología.

### 22) ¿Qué condiciones necesita para escribir?

—Estar financieramente tranquilo. Tener fuerzas como para encerrarme en Yrigoyen, donde tengo mi escritorio. Y dispo-

ner de mi día desde la mañana, para sometarme a mis ritos privados. En caso contrario, puedo intentar escribir a mano en algún café, en horas salteadas, pero prefiero lograr que la literatura se convierta en el centro de mi día y mi existencia. Es un lujo que hay que ganárselo.

### 23) ¿Cuáles son las etapas de su trabajo hasta llegar al texto definitivo?

—A la tercera versión ya puedo considerar que tengo el texto casi definitivo. La primera etapa constituye el desafío de largarse, y llegar en lo posible sin grandes interrupciones hasta un final. Después comienza el trabajo más fatigoso y enriquecedor; con la segunda versión. La tercera, por lo general, se convierte en un placentero paseo por la historia. Yo tengo, como digo, stock: escribo a veces hasta cinco textos simultáneos.

### 24) ¿Qué está escribiendo en este momento?

—Terminé una novela que se llama Darío y Janet (film de amor y aventuras), y después de un paréntesis de casi tres meses empiezo con una renovación de stock. Me largué con varios relatos, alguno puede derivar en otra novela. Sin embargo, debo admitir que me cuesta cada día más alcanzar la tranquilidad necesaria para lanzarme a escribir.

### 25) ¿Qué libro le gustaría haber escrito?

—Muchos. Por ejemplo El extranjero, Cuento de hadas en Nueva York, El corazón es un cazador solitario, El juguete rabioso, Adán Buenosayres, muchos



cuentos de Cortázar, Las palmeras salvajes, Las mil y una noches, El pozo, de Onetti, El camino del tabaco. Etc. Ah, Conversación en la catedral.

#### 26) ¿En qué país querría vivir?

—En Francia, para ser sincero en París. Creo que alguna vez voy a vivir en París, me lo merezco. Y cada vez que paso por París me digo "éste tiene que ser mi lugar". Pasé una semana a principios de octubre, a mi regreso de Bagdad, y me volví a enamorarme de esa ciudad.

#### 27) ¿En qué época hubiera elegido vivir?

—En una en que la literatura ocupara otro espacio. Me hubiera encantado que me pasara lo que dicen que la pasaba a Dostoiévski, que tenía al editor urgiéndolo para que le entregara capítulos que se publicaban como folletín. Me hubiera encantado tener de contemporáneos a Dickens, Alejandro Dumas, Balzac, y no convivir con la glorificación de la esterilidad presentada como rigor.

#### 28) Si le aseguraran impunidad, ¿a quién mataría?

—A nadie.

#### 29) ¿A quién resucitaría?

—A mi padre. Para tratar de entenderlo, probablemente me hice escritor.

#### 30) ¿Cuál es el hecho militar que más admira?

—La resistencia popular a la segunda invasión inglesa.

#### 31) ¿Cuál es la reforma que más estima?

—La reforma social que surge a partir del 17 de octubre de 1945.

#### 32) ¿Cuál es su personaje favorito en la historia argentina?

—No sé si personaje favorito, pero siento una profunda admiración, y creo que hasta cierto cariño, por Eva Perón. Y a dos escritores en cualquier momento los voy a utilizar como personajes de ficción: Lugones y Martínez Estrada.

#### 33) ¿Tiene o tuvo alguna militancia política? ¿Cuál?

—Coqueté, o mejor dicho merodié, en mi adolescencia, con algún sector del nacionalismo. Pero donde milité fue en el Partido Comunista, entre 1969 y 1973; desde entonces apoyo al peronismo, pero sin siquiera haberme afiliado.

#### 34) ¿Tiene algún fanatismo?

—Me parece que no.



#### 35) ¿Cuál es su cuadro predilecto?

—Tal vez sea una litografía que preside mi living, y es del negro Obelar. La colgué en varias casas, pero probablemente me gratifiquen demasiado muchos grabados de Brueghel; para decir la verdad, no tengo ningún cuadro predilecto, aunque difícilmente me desprenda de Las escenas de baile de Renoir.

#### 36) ¿Cuál es su olor favorito?

—Es que no tengo cosas favoritas, pero me propuse responderles todo y por eso les digo que me encanta el olor de la tierra cuando recién se larga a llover. El olor del pan, y del pan tostado. El olor del café y el

de la cebolla frita. El olor de la cocina, desde que era pibe. El olor de la calle Guatemala, entre Thames y Serrano.

#### 37) ¿Qué deportes practica?

—Ahora ninguno, sobre todo porque me jodí una rodilla haciendo fútbol hace como cinco años. Camino, sí, camino mucho, y de muchacho hice un poco de complemento de pesas.

#### 38) ¿Cuál es su comida predilecta?

—La comida árabe, principalmente el *mafsuf*, envuelto en hoja de parra. Y la *sfija*, claro; pero sería injusto si no dijera que en realidad me apasionan las milanesas, y a caballo. Y el buen puchero, aunque no sea de rabo. Eso sí, por un matambre bien preparado, hervido, tiernizado previamente con leche, puedo llegar a delirar.

#### 39) ¿Cuál es su bebida preferida?

—El champagne, por supuesto, pero por lo general tomo solamente por las noches vino blanco bien frío. También tomo mucha agua, de pobre o mineral.

#### 40) ¿Tiene algún vicio o adicción?

—Estoy hecho un asco porque ya ni siquiera fumo. Pero sí, soy un adicto módic; a veces recorro a pastillitas para dormir o para levantarme. Lo que sí, tengo incorporado el café, que es casi excesivo en mi caso, aunque ahora trato de controlarme: lo tomo cortado. Hay uno, el primero, que tomo fuera de casa, que es el café de la conexión con el universo.

#### 41) ¿Cuál es su nombre preferido?

—Tengo varios. Victoria, por ejemplo, que es el nombre de mi hija, y de haber tenido otra hija la hubiera llamado, no sé por qué, Cecilia. También me gustan Jorge, Alejandro, Salvador; así se llaman mis tres hijos.

#### 42) ¿Cuál es su chiste predilecto?

—Debo vender el auto para aguantar tres meses de ética de la solidaridad alfonsinista.

#### 43) ¿Qué materias eran sus puntos débiles?

—Matemáticas, pero sobre todo Geometría; no entendía nada. Ah, y Actividades Prácticas, era terrible, me ponía nervioso el manejo del papel glasé, me encastraba todos los dedos con lo que antes llamábamos "pega-pega". Tal vez por eso sea hoy un inútil que ni sabe arreglar un enchufe ni forrar un cuaderno.

#### 44) ¿Hay alguna ciencia que le interese particularmente?

—No estoy seguro aún de que sea una ciencia, pero la parapsicología me apasiona.

#### 45) ¿Cuál es su música favorita?

—El tango, para qué negarlo. Me sorprende permanentemente cantando un tango y soy un tonto que no se atreve a aprender a bailarlo. Angelito Vargas, Julio Sosa, Goyeneche, "La yumba" de Pugliese. También me vuelve loco el samba brasileño, y por lo general escribo con fondo musical, pero para nada se trata de una música virtuosa, ni clásica. Soy incorregible: escribo a veces con el fondo de los tangos que me ponen desde la radio Silvio Soldán o el flaco Carrizo.

#### 46) ¿Qué siente al cantar el himno nacional?

—Por lo general, aunque parezca mentira, me emociono. Pero no hay que asombrarse porque en mí está muy arraigado el concepto de nacionalidad, tan desprestigiado últimamente.

#### 47) ¿Cómo definiría la argentinidad?

—Prefiero hablar de nacionalidad, y en definitiva hay que hablar entonces de nación, pero no veo una manera de definirla sin extenderme demasiado. Puedo decir simplemente que el sentimiento de nacionalidad es lo que más nos falta: no hay noción de nación, entendida como un conjunto de intereses que hacen a una historia compartida y un destino común.

#### 48) ¿Convive con animales?

—Sí, en casa tenemos una gata —Manchita— que se nos aquerenció durante unas vacaciones en la playa. Sin embargo, en Buenos Aires es ella quien no quiere

convivir con nosotros; a veces pasan tres días en los que ni aparece, viene a dormir, a comer, y se va.

#### 49) ¿En qué ocupa su ocio?

—En hacer huevo, como dicen los chicos. Pero en materia de ocio soy prácticamente un maestro, y sugiero la lectura de Cuaderno del acostado para que lo corroboren. Camino, establezco un circuito, hago tiempo para regresar a una hora respetable. Creo que el ocio obligado es la peor condena, puede ser la antecala de un suicidio o de un derrumbe feroz.

#### 50) ¿En qué medida su condición de escritor ha influido en su relación con las mujeres?

—Por el tipo de literatura que hago, mi condición de escritor obra como un obstáculo. Algunas tenían ser protagonistas de una próxima novela, pero otras suponían que uno debía tener respuestas para todo. Y, por supuesto, muy pronto se decepcionaban. Las que más cansan son las que se acercan porque uno es escritor, con intenciones de motivar una historia literaria. O con intenciones de obnubilarnos con impactos y sabiduría.

#### 51) ¿Qué película vio varias veces?

—Rocco y sus hermanos, Zorba el griego, La dulce vida, Los inútiles, Ocho y medio. ¿Se nota que soy un apasionado de Fellini?

#### 52) ¿Qué medios de prensa lee?

—Demasiados. Leo casi todos los matutinos, en especial el *Diario de la Argentina*, porque me interesan los clasificados, *Ámbito Financiero*, y también *Página 12*, porque quiero recuperar un poco la ingenuidad.

#### 53) ¿De qué vive?

—De mis derechos de autor, aunque parezca mentira. Tengo 16 títulos y casi todos los meses rajo algo. Pero, como afortunadamente siempre ando con un libro terminado, el anticipo me permite un poco de respiración. No obstante, debo admitir que en los últimos años perdí bastante dinero de mis reservas. A veces pasan dos o tres meses y no cobro un mango: me pregunto qué sentido tiene entonces continuar escribiendo, pero es una manera de devolverle a la literatura un poco de lo mucho que ella me dio.

#### 54) ¿Cuál es su relación con el dinero?

—Conflictiva a veces, pero en general no me lo tomo muy en serio. Quisiera, eso sí, tener una fortuna, para poder dilapidarla y dedicarme a la literatura de otra forma.

#### 55) ¿Cómo imagina su momento perfecto?

—Un café y una ventana, la salud y la esperanza bien, mi familia sin graves problemas y yo iniciando el boceto de una nueva obra; ya lo ve, no pido mucho.

#### 56) ¿Qué día de su vida recuerda más especialmente?

—Son varios, no tengo un día que sea el más especial. Hay muchos especiales. El día que saqué a mi hija del sanatorio (porque estaba internada). La noche que desde el Politeama vi que entregaban en un puesto ejemplares de *La manifestación*; tenía 25 años. La noche de larga caminata solitaria por Corrientes en que decidía alejarme del Partido Comunista. Etc.

#### 57) ¿Qué le produce más vergüenza?

—Tengo una pronunciada tendencia al papelón, pero la vergüenza más grande la sentí ante las cámaras de canal 9, con Delich y Romay a mi lado. Y más vergüenza todavía me produce recordarla.

#### 58) ¿A qué le teme más?

—A que la interdicción sea hereditaria, y que mis hijos deban padecer de grandes por mis culpas.

#### 59) ¿De qué se arrepiente?

—De no haber hecho fortuna. Y mire que pude.

#### 60) ¿A quién desprecia?

—A todos aquellos que hicieron lo posible por amargarme la vida durante tantos años.

#### 61) ¿Qué detesta por encima de todo?

—No lo sé.

#### 62) ¿Cuál sería su mayor desdicha?

—No tengo la menor idea.

#### 63) ¿Cuál es el principal rasgo de su carácter?

—Puede que la imprevisibilidad.

#### 64) ¿Cuántas horas duerme?

—Depende, pero generalmente seis.

#### 65) ¿Cómo le gustaría morir?

—De ninguna manera.

#### 66) ¿Cree en Dios? ¿En cuál?

—Hasta los treinta años creía que no. Ahora creo que sí, y a veces hasta me sorprende entrando en las iglesias, solo.

#### 67) ¿Cuál es su divisa?

—La azul y amarilla.

#### 68) ¿Qué habría querido ser?

—Lo que fui.

#### 69) ¿Para qué sirve un escritor?

—A esta altura del reportaje, estoy bastante fatigado para responder ese tipo de preguntas. ¿Para qué sirve este reportaje?

NOVEDADES

Editorial

GALERNA



#### ¡VIVA EL GRAFFITI!

de Osvaldo Marzullo

Humor desopilante y arte popular a través de 536 graffitis y leyendas tomadas de las paredes de Buenos Aires. Divertidísimo. 160 pág. A 70.-

#### MEMORIAS DE PAPEL

Los hombres y las ideas de una época

de Arturo Peña Lillo

En un testimonio insoslayable, el prestigioso editor nos ofrece su singular visión de Scalabrini Ortiz, A. Jauretche, E. Palacio, Hernández Arregui y otras figuras de nuestro mundo político e intelectual. Indispensable. 192 pág. A 99.-

#### CRONICAS EN BLANCO Y NEGRO

Daniel Dátola

Un acercamiento a la historia argentina reciente a través de observaciones y reflexiones con pinceladas de humor e ironía. De actualidad. 128 pág. A 65.-

#### Exitos de reciente aparición

ALICIA ALONSO

"Diálogos con la danza"

La vida de esta artista excepcional a través de su diálogo permanente, con la música, la belleza y la danza. Inolvidable. 200 pág. c/ilustr. A 120.-

HUGO FINKELSTEIN

"Apostar a la vida"

Un texto sobre el amor y la libertad. El sexto libro de un auténtico creador. Exitoso. 160 pág. A 100.-

Solicítelo en su librería o en  
Charcas 3741 - Cap. Tel.: 71 - 1739



## Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto.

Cornelius  
Castoriadis. Gedisa,  
Barcelona, 1988, 246 págs.  
A 265

Desde 1945, año en que Cornelius Castoriadis inicia una saga escritural contra las perversiones stalinistas, ha devenido una *rara avis* intelectual que prefiere pontificar desde las alturas sobre la condición humana de nuestra época en lugar de refugiarse en el saber local del especialista. La naturaleza social de la Unión Soviética, el análisis del *imaginario social* como dato fundamental en la auto-creación de las sociedades y, en los últimos años, una profunda reflexión sobre la democracia entendida como autonomía: tales son las temáticas que él incorporó al campo intelectual muchos años antes de transformarse en paradigmas académicamente aceptados. Castoriadis es uno de los rarísimos ejemplos vivientes de autodidacta erudito de altísima calidad en una época donde tal actividad está más que pasada de moda. Colocado en el *borde* de las instituciones y nunca inserto del todo en ellas, la seducción que ejerce su figura depende de un autodiseño existencial que lo ubica como el *uno contra la multitud*, ética del coraje intelectual que impulsa a ciertos pensadores a remar contra la corriente.

Tres grandes divisiones —la naturaleza del totalitarismo, de la democracia y de la autonomía— articulan una serie de escritos diversos recorridos por cinco *ideas maestras*: creación, imaginación radical, imaginario histórico-social, sociedad instituyente y lógica de la autonomía. El autor sostiene que toda sociedad es autocreación (condición que jamás ha sido asumida en la historia y que les ha impedido utilizar esa fuerza a su favor), alteración de lo existente que permite el surgimiento de las novedades y obstaculiza la repetición y la rutina. Lo nuevo puede forjar un modo más eficaz de erigir pirámides tanto como nutrir a las termitas que roen hasta las piedras, pero siempre es la variación de lo insistente, de aquéllos que conservan a las sociedades replicándolas sobre el mismo molde. Definida así, la creación es puro arbitrio, y tal es la causa por la cual la Historia es invención y libertad. El motor tumultuoso y desordenante de las rutinas es la *imaginación radical* o presencia terca de la subjetividad ineludible de los humanos, que opera como una *fuerza ficcional* dotada de un poder insustentable de materialidad.

Sobre estas bases teóricas Castoriadis define a la democracia como autonomía, es decir, *autoinstitucionalización explícita de la sociedad* no escamoteable por políticos, científicos o estructuras independientes de la voluntad humana. En el artículo sobre la democracia en la antigua Grecia, define a la autonomía democrática como la voluntad de la sociedad de gestionarse autónomamente que es desafiada por la exteriorización creciente de una capa de expertos adiestrados en las artes del gobernar y del pensar en nombre de los demás. Tal es el origen trágico de la negación de la autonomía y, a su vez, condición de existencia del artista, quien se separa estéticamente de la ciudad —no políticamente (el poder, el Estado)— para diseñar el alma nega-

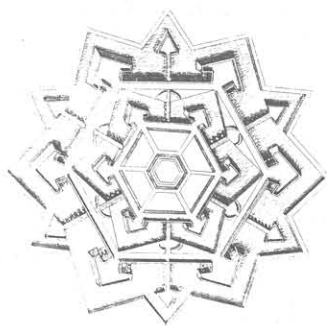
da de aquéllos condenados a la esfera productiva.

Uno de los supuestos del autor (y de otros equivalentes como Claude Lefort) es que la democracia es un *valor inventado* por la civilización grecooccidental cuya institucionalización en el imaginario social está amenazada por distintos totalitarismos. En este sentido, el pasado antiestaliniano de Castoriadis lo persigue como la sombra al cuerpo: la lectura que hace de la actualidad soviética me hace recordar a la sarmientina y escolar civilización/barbarie, no tanto porque Rusia no haya adoptado rasgos que se asemeja al despotismo asiático, sino porque la imagen de un Occidente democrático como resultante de la rampante y exitosa marcha de la libertad a través de la modernidad resulta *too much* idílica, peor aún, *beata*, al soslayar las instituciones de carne y hueso que instruyen a los habitantes acerca de sus deberes y obligaciones. La popularidad de las ideas de Castoriadis y Lefort en ciertos circuitos intelectuales ha logrado la curiosa inversión del dogma sesentista sostenido en la clásica arquitectura marxista donde el celeroso ideológico obedecía debidamente al cimiento económico. En nuestros días, la infraestructura ideológica y política acaba determinando a la superestructura económica, metodología que resulta ser el grotesco vicio simétrico de aquel dogma de los '60.

Indudablemente, si la década del '50 debatió el tema del Desarrollo, y si las del '60 y '70 se ocuparon de la Dependencia, la década del '80 será recordada en este país como aquella que decidió tematizar a la Democracia. Atrapada entre los eternos y consabidos maniqueísmos —autoritarismo/antiautoritarismo, lo público/lo privado, los rojos/los verdes y los buenos/los malos— la temática se trivializó hasta el extremo de que cualquier disidente deviene un *sofista* de los apedreadores de sastrerías céntricas y a cualquier visión esperanzada de un futuro radicalmente distinto puede sospechársele como la 5ª columna del archipiélago Gulag. Ciertamente que todavía escuchamos el eco espantoso tras las paredes de la mazmorra y que los tanques de Damocles aguardan pacientemente, pero estos datos alarmantes deberían ser la materia prima que permita *problematicar* a la experiencia democrática en vez de servir como coartada autojustificatoria —y autocorrosiva— para las castas políticas e intelectuales de esta región.

¿Es que el cuco de la KGB ha vinculado tanto la defensa de la libertad con *toda* la tradición occidental que nos lleva a confundirla incluso con la Thatcher, la OTAN y Wall Street? Me parece que un homenaje más digno a este gran pensador podría implicar una lectura más libertaria de su obra.

Christian Ferrer



## La dictadura de Franco. Javier

Tusell. Alianza Editorial.  
Madrid, 1988, 373 págs.  
A 185

Autoritarismo, fascismo, dictadura, derecha. Palabras que juntas, separadas o combinadas conforman un horizonte político aparentemente homogéneo, pero que mirado con más detenimiento evidencia características, tensiones y diferencias nada sutiles.

Mientras que, en la literatura ensayística, política o de divulgación, el uso indiscriminado de esos términos fue generando una confusión que no es cuestionada, puesto que su eficacia para adjetivar regímenes políticos (en general repudiados por esas versiones) es más apreciada que su capacidad descriptiva y explicativa, quien busque analizar este tipo de regímenes con una objetividad amparada en prácticas y metodologías inobjetablemente científicas, deberá sortear una dificultad que a menudo deviene en tentación: echar mano a clichés instalados profundamente en los discursos políticos.

Autor de un buen número de investigaciones monográficas sobre distintos aspectos políticos de la experiencia franquista, Tusell se propone en este caso una interpretación general del período, intentando superar los juicios morales, las simplificaciones y los mitos que enturbian la cuestión.

Con una perspectiva analítica orientada a lograr una ajustada síntesis entre aportes de la ciencia política y de la historia (un ejercicio fundamental para enriquecer a la historiografía política), y utilizando un conjunto novedoso de fuentes provenientes de archivos privados a los cuales sólo fue posible acceder en los albores de la transición española, el libro de Tusell trasluce un acertado tratamiento del corpus y una adecuada organización expositiva. En efecto, comenzando con una caracterización de regímenes e ideologías de la derecha contemporánea (desde las primeras formaciones finiseculares con un perfil nacionalista-autoritario hasta el por fin anegado régimen del otrora todopoderoso Gral. Pinochet), continúa analizando los elementos peculiares del franquismo y establece su periodización, para finalizar con un estudio comparado entre las dictaduras de España, Italia y Portugal.

En una coyuntura como la actual, en la que suelen denunciarse avances, hegemonía, tendencias, peligros o retornos (del más variado tipo y calibre) de ideas y experiencias más o menos derechistas y/o fascizantes, el sólido trabajo de Tusell invita a ordenar los pensamientos, las preguntas y los miedos, a superar las visiones peligrosamente ingenuas o contemplativas.

Puede asimismo envidiarse las condiciones en las que produce, sea por la cantidad y calidad de la bibliografía específica o sobre tema afines, sea por la seguridad que otorga estudiar una cuestión "que afecta a la convivencia de los españoles", cuando la misma aparece resguardada por un sistema consolidado y exitoso.

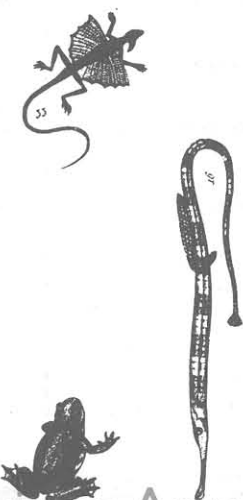
Sergio Berensztein

## RECIENVENIDOS

Reflexiones sobre la cuestión judía. Jean Paul Sartre. Sudamericana, Buenos Aires, 1988, 144 págs. Sartre siempre es nuevo y sus reflexiones sobre el "otro", quien quiera que sea —joven, negro, mujer— a menudo dan la impresión de prestarse, luego de cambiar algunos nombres y escenarios, a la broma de colocarlos como editorial en un diario. Este texto es un buen ejemplo de esa vitalidad. Para Sartre el antisemitismo debe ser entendido como "una totalidad sincrética que se expresa por discursos razonables" y donde ni el psicoanálisis ni el reformismo ideológico pueden hacer un blanco que no sea de una *lógica parcialidad*.

Historias de la Historia. Carlos Fisas. Planeta. Buenos Aires, 1988. 303 págs. ¿Quién inventó el sostén? ¿Quién fue Juliano el Apóstata? ¿Cómo y qué recetaban los médicos en pasados tiempos? ¿Existió un papa que era mujer? Estas inquietantes preguntas que carcomen a la humanidad y figuran en la contraportada de este libro son respondidas desde la erudición, jodona y barroca en el decir, que cultivan tantos charlistas españoles. Aquí uno puede enterarse de lo que hubo de la braga a la bragueta, conocer la llamada "estupenda historia del carajo", si es posible procesar a un animal y si tal o cual era o no gay. Contra noches recalitrantes.

El emporio de la hamburguesa. Christiane Grefe. Peter He-



ller. Martin Herbst. Siegfried Pater. Trad. de Liliana Vogelbaum. Gedisa. Barcelona, 1988, 220 págs. Un grupo de periodistas alemanes no se acobardaron ante el desprestigio intelectual de su objeto de estudios y despejaron el prejuicio en un complejo estudio que convierte a este último en juicio demoledor. La hamburguesa y la estrategia publicitaria de las compañías fabricantes, el reciclaje de desperdicios como origen del producto, la política alimentaria deshumanizada y que atenta contra la cultura del sabor y la salud, son descriptos hasta que el tema es hecho picadillo.

"El amor es como la fabricación de un Big Mac: ambos cuerpos son de carne y están en movimiento armónico. El panecillo caliente rodea al cuerpo con

un abrazo cariñoso. Los besos son como un húmedo disparo de salsa tártara. Los corazones que se adoran están calientes como las cebollas. Las esperanzas, aún niños, son verdes como la lechuga. El queso y el pepino dan el sabor de algo más", poetiza un empleado de McDonald's.

Enseñar a pensar. Raymond S. Nickerson, David N. Perkins, Edward E. Smith. Trad. de Luis Romano y Catalina Ginard. Paidós. Barcelona, 1988, 432 págs. Cualquiera que recuerde la escuela sabe cómo, a menudo, pasar por ahí mata el deseo de saber y la capacidad de indagar. Este libro, dirigido especialmente a educadores "enseña a enseñar" no transmitiendo conocimientos sino la forma de procurárselos.





### Aproximación a la Estética de Hegel.

Alfredo Llanos.

Leviatán. Buenos Aires, 1988, 176 págs. Alrededor de A 70

En un recordado ensayo, T. W. Adorno llegó a afirmar que "en el terreno de la gran filosofía, Hegel es el único autor con el cual nos encontramos en la imposibilidad de averiguar de forma concluyente de qué se está hablando en definitiva, y tampoco está garantizada la posibilidad de semejante averiguación".

Aunque Alfredo Llanos desliza en la introducción de su trabajo una opinión opuesta a la sostenida en el *Cómo leer a Hegel* de Adorno, su *Aproximación a la Estética de Hegel* señala que la accesibilidad del maestro alemán no debe sobreestimarse. A pesar de que *La Estética* no es un texto original hegeliano, la obra no presenta ninguna de las peculiaridades que son características de las ediciones en que la pródiga mano del autor se halló ausente.

En efecto, el material recogido por sus discípulos durante las elecciones de Heidelberg de 1817 y 1818 y ordenado por su secretario Hotho presenta todo el rigor de estilo y desarrollo característico.

El libro de Llanos no es un ensayo que presente una estrategia interpretativa más o menos ambiciosa. Tampoco consiste en un manual escolar que explicite un esquema introductorio. Se trata, en cambio, de una apretada síntesis de la obra original que realiza el milagro de volcar en 176 páginas todas las ideas generales, conservando el vocabulario y el desenvolvimiento expositivo. El autor cuenta con un sólido aval para medir los resultados de un intento de este tipo. Su gran familiaridad respecto de la obra hegeliana se halla materializada en numerosos trabajos y traducciones, entre los que se cuenta, por supuesto, los 8 tomos de *La Estética* editados por Siglo XXI.

La *Aproximación a la Estética de Hegel* es, en definitiva, una guía de trabajo para quien acepte el desafío de esta extensa obra del gran dialéctico alemán. Guía indispensable en los peregrinajes que exige la lectura de una obra que resulta, a su vez, indispensable para quien se sienta comprometido a una reflexión estética que tenga por objeto el arte contemporáneo: baste decir que el término estética —usado para nombrar la disciplina por el bisoño Alexander Baumgarten— adquiere su pleno sentido, que ya nos es familiar, en el contexto de la obra de Hegel. Tal detalle no es extraño ya que es una tesis hegeliana afirmar que la forma del arte Romántico —que le era contemporánea— es aquella donde, por primera vez, el arte adquiere su propia especificidad.

Comprendida la importancia de la obra de Hegel y de la llave maestra que nos ofrece Llanos, sólo cabe alentar cualquier potencial hegeliano para que no se desanime por las poco prometedoras afirmaciones de Adorno. Como es sabido, tampoco desanimaron a Adorno.

José Luis Flieger



### Ensayos sobre literatura norteamericana (1972-1985). Peter Prescott.

Trad. de Eduardo Bonanno. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1988, 359 págs. Alrededor de A. 200

En estos pequeños ensayos sobre grandes novelas, *best-sellers*, géneros como la ciencia ficción o la pornografía y hasta libros sobre náutica, Peter Prescott contesta sobre todo a una pregunta fundamental: ¿qué es la crítica periodística de libros? Su respuesta es personal, discutible, valiosa.

Prescott es un profesional en el buen sentido de la palabra. Sabe decir lo suyo, estemos o no de acuerdo con sus opiniones. Todo lo que escribe es una exposición sobre su visión de la buena crítica y, en una nota explicativa, se permite incluso dar sus propias conclusiones sobre el papel del crítico y pasar así a lo que yo estoy haciendo ahora: metacritica. Unas pocas líneas de respuesta al enojo de un escritor nos dicen mucho sobre sus ideas acerca de la responsabilidad del crítico. Frente a un mal libro cualquiera —explica— basta con encogerse de hombros y decir "no me gustó", pero si hay de por medio una reputación inflada, presunción, o un plan deliberado para vender como arte lo que no es más que basura, el libro es una ofensa y hay que denunciarlo con ingenio, desprecio y mucha seriedad.

Prescott cumple con sus propios principios. Cuando alguien no le gusta, lo dice. Vonnegut y Brautigan no son santos de su devoción, duda del valor actual de Henry Miller, y así maneja sus críticas negativas a través de la ironía y el humor. Uno puede no estar de acuerdo, pero no hay duda de que sus ensayos son divertidos, divertidos y serios al mismo tiempo, porque Prescott siempre fundamenta sus ideas. Es capaz de atacar a cualquiera y no se enamora de nadie: que le haya gustado a cualquiera no significa que vaya a aprobar el siguiente y esta independencia de criterios, incluso frente a sí mismo, me parece una gran virtud en un crítico.

Hay un espíritu lúdico en sus palabras. Sus ensayos no tienen siempre la misma forma. A veces organiza sus ideas en párrafos breves con subtítulos; otras, en forma de artículo tradicional con un desarrollo clásico. En algunos casos, da su opinión al principio y luego la fundamenta; en otros, comenta el libro y termina con un dato más general sobre el autor o sobre el género de que se trata. Puede ser alternativamente serio, cómico, irónico, feroz, melancólico. No aburre casi nunca y eso es mucho decir.

Sus artículos traducen en general una complicidad buscada con el lector. ¿Un ejemplo? "Por favor, que todo el mundo mantenga una cara seria en los próximos dos párrafos", dice antes de narrar el argumento del último libro de William Burroughs. Ese tipo de guiño es permanente y, según creo, irresistible. Prescott no necesita engatusar al lector, pero le gusta opinar mirándonos a los ojos y eso hace que sea difícil disentir con él. Sea o no "demagógica", lo interesante de esta técnica es que así el crítico tiene en cuenta al que lo lee y ésta es una lección importante. Esto es crítica periodística y la comunicación está involucrada en el proceso. Al fin y al cabo, la crítica es o debería ser un tipo de conversación, en el mejor sentido de la palabra, por supuesto.

Márgara Averbach

**"Este libro puede convertirse en un lindo catálogo de pensamientos libres, inteligentes y desflecados, sobre las aventuras y tragiquerías de nuestro tiempo, tal como las ve y la imagina Fito".**

puntosur editores

## RECIENVENIDOS

**Cartas filosóficas.** Voltaire. Trad. de Fernando Savater. Alianza. Madrid, 1988, 250 págs. Pergeñadas probablemente durante su estadía en Inglaterra (1727-1728), las *Cartas filosóficas* exponen, aunque de modo incipiente, todos los temas que ocuparán la extensa vida de Voltaire. Traducidas y prologadas por Fernando Savater, llegan al lector argentino en una versión magnífica, no exenta de los caprichos del habla de la metrópoli.

**La autonomía militar en América Latina.** Augusto Vaz.

**ras (coordinador).** Nueva Sociedad. Caracas, 1988, 390 págs. Los trabajos que integran este volumen desarrollan, en el caso particular de cada uno de los países de la región, enfoques para la comprensión de lo que se consideran "formas de Estado desconocidas", generadas por la autonomía de los militares dentro o fuera del gobierno y que ponen en peligro los distintos procesos de democratización.

**Para seguir pensando.** Esther Díaz. EUDÉBA. Buenos Aires, 1988, 216 págs. Transcripción al papel de lo que fue un microprograma radial, estos módicos textos plantean distintos problemas filosóficos o intentan encuadrar filosóficamente

cuestiones de la sociedad contemporánea, con la intención de inducir a los oyentes, ahora lectores, a una práctica del pensamiento como "búsqueda de la verdad".

**Memorias de papel.** Arturo Peña Lillo. Galerna. Buenos Aires, 1988, 189 págs. Dice Norberto Galasso en la contratapa: "Coloquialmente, (el autor) nos ofrece aquí su singular visión de Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche, Ernesto Palacio, Hernández Arregui y tantas otras figuras de nuestro mundo intelectual, en un testimonio que resulta insoslayable para quien desee conocer en profundidad el tramado íntimo de nuestro desarrollo ideológico y político".

**La medicina tradicional del noroeste argentino.** Armando M. Pérez de Nucci. Del Sol. Buenos Aires, 1988, 156 págs. A pesar de la aculturización, existe en el noroeste la herencia de la medicina indígena andina que transmitían los médicos itinerantes llamados *kallawayas*, la de una medicina popular mestiza surgida durante la colonia y toda una *tamaponea* vegetal que la fla-

mante antropología médica está analizando con el rigor que se merece. Amén de curiosidades que ahora revelan su matiz científico, como las curas del mal de ojo, el susto o el empacho, este libro plantea una renovación de la política sanitaria que, mediante equipos interdisciplinarios, sacaría de la semiclandestinidad estos saberes olvidados por el Poder Médico.





### La interpretación de las culturas.

**Clifford Geertz.** México. Gedisa, 1987, 387 págs. Alrededor de A 260

En realidad, "trátase de una de esas ideas que se le ocurren a casi todo el mundo tarde o temprano". A lo largo de *La interpretación de las culturas*, es frecuente que el lector especializado se haga eco de esta sentencia de Geertz porque reconoce, no sin sorpresa, la formulación precisa y original de una evidencia, aquello que faltaba decir acerca de una experiencia común. Estos hallazgos progresivos guían la lectura de un libro que llega a la Argentina quince años después de su primera edición y que sirve, a la vez que como una presentación de Clifford Geertz en lengua española, como una forma de exponer la biografía intelectual de un antropólogo norteamericano a través de los trabajos escritos a lo largo de varios años.

El enfoque utilizado lo explicita el propio Geertz: la antropología como "acto interpretativo", la cultura como "concepto semiótico". Sin embargo, frente al esquematismo de la adhesión teórica, los diferentes artículos que componen el libro se moverán con habilidad dentro de marcos más amplios, que, por lo general, incluyen sugerencias de todas las ciencias sociales.

Cuando se afirma que la interpretación antropológica consiste en "trazar la curva de un discurso social y fijarlo en una forma susceptible de ser examinada", se nos quiere decir que nos estamos internando en una esfera en la que "la significación ha retornado a ser el centro" y para la cual construir interpretaciones es construir ficciones. Dentro de la tarea específica del antropólogo, que estas ficciones se refieran a las costumbres de pueblos muy diferentes no altera el carácter de construcción de la interpretación sino que lo subraya: el antropólogo debe reconocer que nunca se mueve con "datos" o "hechos" sino con interpretaciones que sus mismos informantes le proporcionan. Es decir, que siempre se halla "explicando explicaciones" ya que toda experiencia es experiencia interpretada. He aquí un primer deslinde y sinceramiento profesional.

Después de una primera puesta al día teórica, el libro de Geertz se compone de otras cuatro partes en las que se entrelazan los aspectos teóricos con el trabajo antropológico propiamente dicho y que se pueden sistematizar de la siguiente manera: la cultura, la religión y los ritos, el pensamiento y la ideología y, por último, la pasión antropológica.

Todos estos tópicos clásicos de la antropología encuentran en Geertz sutiles "interpretaciones" en función de nuevas definiciones, todas las cuales tienden a valorar el *espacio social y público* en el que estas actividades se producen.

La cultura como un elemento constitutivo y central —no como un agregado— en el proceso de constitución del animal humano; la religión como modeladora —y no sólo reflectora— del orden social; el hecho de pensar como acto eminentemente público; la consideración de los recursos culturales como elementos constitutivos y no accesorios del pensamiento humano, serán los sostenes epistemo-



lógicos de Geertz en sus análisis antropológicos. Y éstos se centran especialmente en los pueblos de la Polinesia, con núcleos en Bali y Java.

La estructura compleja y densa de *La interpretación de las culturas* no deja de ser provocativa. Mucho menos lo es la afirmación del estudio de la cultura como "ciencia positiva" o la declaración de que el objetivo de la antropología es "comprender los fundamentos básicos de la existencia humana". Y en esta provocación, el libro de ensayos trasciende un interés antropológico para volverse una incitación reflexiva sobre las ciencias sociales en general.

El cruce de la cultura con la política, sus complejas relaciones y la problematización de su abordaje teórico es, quizás, uno de los aspectos más representativos del trabajo original de Geertz utilizado en los estudios sobre algunos países del Tercer Mundo. En ellos se revelan las tensiones entre los sistemas políticos internacionales y las formas de la cultura local. Y en los rasgos de la cultura local, el antropólogo lee las formas de autointerpretación de un pueblo.

De este modo, las interpretaciones de Geertz se realizan en torno de un conjunto de materiales históricos a los que permanentemente se hace referencia y que abren la percepción antropológica hacia una pluralidad de otras perspectivas, entre las cuales se apela, sin mala conciencia, al "poder de la imaginación científica". Los variados estudios antropológicos sobre la isla de Bali, especialmente el de la "riña de gallos" como una forma de arte de ese pueblo, enfocan en esta dirección, que mezcla la erudición con la libre formulación de hipótesis científicas.

Algunos discípulos suelen comparar hoy la dimensión del pensamiento de Geertz con la que tuvo el de Lévi-Strauss en la década del sesenta. No falta en esta recopilación un "ajuste de cuentas" con quien fuera el fundador de la antropología científica. Y se realiza mediante un artículo que oscila entre el homenaje y la toma de distancia crítica y en el que se escriben palabras referidas a Tristes trópicos que bien pueden atribuirse a *La interpretación de las culturas*: "El libro es una combinación de autobiografía, de narración de un viajero, de tratado filosófico, de informe etnográfico, de historia colonial y de mito profético".

Graciela Montaldo



### La ciudad. Marcel

**Roncayolo.** Trad. de Beatriz E. Anastasi de Lonne. Paidós. Barcelona, 1988, 142 págs. Alrededor de A 130

Las condiciones de vida en las ciudades mundiales siempre han sido un tema que ha interesado particularmente a todo país que se precie de tener un proyecto de desarrollo hacia el futuro. Desde este libro, Roncayolo enfoca a manera de historia descriptiva las distintas funciones que cumple la ciudad en las relaciones sociales. De cómo los habitantes y sus costumbres van tejiendo sus proyectos individuales y sociales enmarcados en conductas demográficas.

Con la vista puesta en el viejo continente y desde esa historia, el autor nos da un panorama general del desarrollo de la ciudad y sus funciones, abarcando desde Aristóteles y Platón hasta nuestros días.

Marcel Roncayolo se hace preguntas como: "¿Tiene la ciudad un rol preponderante en la modificación de las conductas demográficas?" y "¿Ofrece la ciudad un espacio suficiente a la autonomía de las representaciones y de las costumbres populares?" A partir de estos cuestionamientos, va a ir girando este libro, donde se acude constantemente (a veces en forma excesiva) a citas de autores que corroboren su posición historicista sobre la situación.

La "centralidad" urbanística como problema primordial que establece la aglomeración estaría enfrentada a la falta de una teoría general de la ciudad. "Sólo se debe insistir, entonces, en la naturaleza, a falta de una teoría general de la ciudad", nos dice el autor. Entonces, aquí encontramos su eje de tratamiento: desde lo histórico como plataforma de lanzamiento, va a ir explicando lo arquitectónico, el espacio urbano y lo político-social.

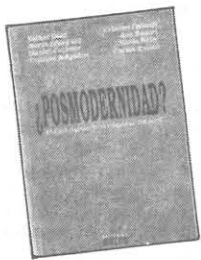
Una de las preguntas que se hará el lector será: ¿Quiénes son los que delinean los proyectos de ciudad y en base a qué utopías o proyectos políticos? Lamentablemente, el lector no podrá encontrar un análisis serio y profundo sobre este cuestionamiento. También aquí Roncayolo nos contestará bajo un esquema histórico-descriptivo, en el cual nombrará dos fuerzas de choque mundialmente conocidas, pero no hará un análisis de las mismas: clase dominante-clase dominada. "La ciudad es representación o conjunto de representaciones"; obviamente, las realidades son distintas y las representaciones también lo son. Cuando hablamos de representaciones, se trata de decir cómo los mecanismos de cada grupo o clase social intentan proyectar su ideología en su hábitat. Roncayolo sólo enuncia la problemática sin llegar a analizarla en profundidad.

Al final del libro, el autor dedica un párrafo al tercer mundo: "En cuanto a las villas miserias de Buenos Aires, la encuesta señalaba: 'No son las incomodidades de su situación material lo que sienten con más intensidad los habitantes de estos barrios, sino por el contrario la humillación de ver que se le niega la posibilidad de trabajar y de construir por sí mismos, puesto que son realmente capaces de hacerlo'".

Willy Cervone







### ¿Posmodernidad? Autores Varios.

Biblos. Buenos Aires, 1988,  
191 págs. Alrededor de A 95

Que la posmodernidad sea una fiera condición del mundo, o el derivado de una fábula estética neoyorquina, posiblemente resulta lo menos importante. Invento, realidad, mortificación para aquél que prefiere seguir hasta el cuello en la modernidad europea de libertad, igualdad y cambio antes que en la posmodernidad europea de fragmentación y sujeto débil, lo interesante de este término esquivo y ladamente "importado" es que apareció para discutir un problema bastante no visible como problema: el de la modernidad, el de los valores, cosmovisiones y sacrosantas verdades de un sujeto moderno que —podría decirse— ya hartó con la seguridad de sus historias y sicosis llevadas a la política, a la ideología, a la ciencia.

En todo caso, si algo tiene de interesante el episodio *posmodern* (así suena más ajeno) es que sirve (para el que tiene ganas) de iluminador de una cultura, en cuanto a por qué tal cultura hace años que no dice nada nuevo en ninguna parte, instituto, cátedra o mesa redonda. Es decir, para transformar artificialmente en problema (como toda idea valiosa desde Hesíodo) el paupérrimo recitado de temas y "debates" con que nuestra intelectualidad neomoderna o populista demuestra que se agotó, antes de que se tradujera el artículo de Habermas que tanto da que hablar a la gente de Stuttgart y del casco céntrico de Buenos Aires.

No importa la verdad o mentira de la trama ficcional de lo posmoderno, cruzándose en la novelística de la filosofía, la sociología, la historia y, hasta hace quince años (antes de que se convirtiese sólo en prostibulario), también en el de la política. Tal ocurrencia narrativa sobre las Narraciones sirve en último término para cerciorar un hecho que ya Ciorán desde su reflexión ácido, o Ricard Morse desde sus trabajos sobre las ciudades, apuntaron: que desde los bordes de una Cultura, desde las periferias, desde la modernidad no autocentrada —y si lo posmoderno fuese apenas discernir la distancia desgarrante con la modernidad—, la posmodernidad como latinoamericanos nos pertenece como un acontecimiento celebrante. Como un pensamiento de avanzada que en realidad es el único en entender, y *ser la plenitud de lo moderno*, como conciencia de su mitología, aunque de ambas experiencias (moderno/posmoderno), en términos de decir algo inteligente en los '80, no hayamos dicho nada.

Nada de esto dice el libro *¿Posmodernidad?* Y esto quizás es lo bueno, lo que hace recomendable su lectura como exposición de un drama, en tanto seguimos siendo enunciación (de otros) pero por nosotros mismos. Soslayando por una parte la posibilidad de reinventar lo que fue lo moderno europeo, ahora que ellos se asemejan a nuestra fractura primordial, o reiterando la retórica del extrañamiento: "ellos" piensan, dicen y *crean* la posmodernidad. El libro no se atreve en ninguna de sus líneas a confiscar el tema aunque sea por un rato al menos; *no desea* imaginarse los silencios de la Modernidad-Dios, ahí donde se volvería abismo, enigma o sosopecha de lo teórico-disciplinario-datístico, y donde por lo tanto lo "moderno/posmoderno" debiera dejar de ser un objeto más de divulgación, como lo

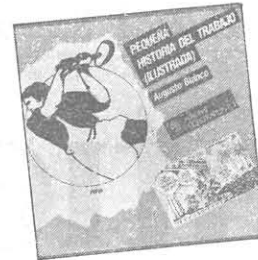


fue en su momento el antihumanismo marxista de Althusser, el poder en Foucault, la textualidad en Barthes, para pasar a ser, como diría Wittgenstein, los límites del mundo en lo que digo. El libro expone un tema a partir de los principales argumentos que se han barajado por lo menos hasta hace un año y medio (pero ni están los autores en directo, ni hay un contexto genealógico, histórico, que cruzando filosofía, política y estética, nos dé cuenta en realidad de la larga posmodernidad de lo moderno, como lo interesante que desempaqueta esta problemática).

Pero también la crítica puede invertir su negatividad en autoconciencia, a la manera romántica en desuso. Si la ambición de lo posmoderno es la eterna y reiterada búsqueda de interpelar los silencios de la Gran Escritura que nos hace, sería difícil de imaginar un libro que diese cuenta de un posible silencio: el suyo. Es decir, que pueda responderle a la tramposa astucia de la crítica, que ahora le señala haberse inscripto en el aturdimiento discursivo. En todo caso, la crítica también es miseria y esterilidad, buscando el inaudito mutismo de una obra, sus imposibles, lo que hubiesen querido los dioses. Formas que el crítico tiene para pedir la pronunciación de lo indecible, y, por lo tanto, a su manera, de terminar festejando el libro, al considerarlo trágicamente impotente, es decir, único posible, valioso, lectura de cómo un grupo de intelectuales argentinos trabaja sobre un tema que aquí, entre nosotros, se ha transformado en epíteto imbécil o ignorancia actuada.

Sobresale el prólogo de Marí, por ser el único texto literario que busca una trabazón de belleza. Ese dejo de melancólica armonía ilustrada, humanística, desde el amor a las palabras y sus ritmos. También importan los trabajos de Zagari, Carbone, Heler, Cullen y Reigadas (a pesar de que esta última se indigne telúricamente preguntándole a la vastedad de la pampa gringa "¿Cuál es el mundo que se derrumba?", furiosa frente a la última goleta que arribó al puerto de Santa María con libros de Voltaire y Lyotard). Precisamente, lo provocativo que tiene el relato posmoderno (si es que existe) es alamar, como Welles, con la noticia del derumbe del mundo todo. Si no confabulamos con esa transmisión radial, le estamos robando su imprescindible solemnidad de representación, y nos la ponemos nosotros para cerrar la función.

Nicolás Casullo



### Pequeña historia del trabajo (ilustrada).

Augusto Bianco. Dibujos de Tabaré. Contrapunto. Buenos Aires, 1988, 790 págs. Alrededor de A 130

Empieza hace unos cinco millones de años cuando al homínido, antepasado animal del hombre, se le ocurrió "actuar sobre la naturaleza para transformarla de acuerdo con sus necesidades" y termina, con un final abierto, en la fase monopolista transnacional de un capitalismo a punto de desmayarse en los brazos de "una nueva Edad Media tecnológica". Pensada como obra de divulgación, se advierte en el postfácio que "todo libro de historia es sólo una visión de la misma, elaborada desde una óptica determinada y con una intención precisa", de modo tal que quien disfrute su lectura no ande por ahí confundiendo interpretaciones con hechos (una vez atrevido a realizar tal diferenciación).

La historia de la humanidad es enfocada de esta manera porque, justifica Bianco, "el trabajo libre es la única actividad capaz de sentar las bases de una sociedad más justa y más coherente con las potencialidades humanas". Antídoto contra manuales escolares y otros elementos de lo que alguna vez se llamó lucha ideológica, el texto dividido en dos volúmenes se estructura en tres partes: la primera, narración histórica; la segunda y la tercera, sus interpretaciones, a través del instrumental marxista de disección económica en un caso, con acento en la proposición política en el otro. "Aún es tiempo de esperanza", se afirma.

Dice el prologuista Horacio Verbitsky que se imagina la lectura del libro como "el encuentro feliz entre uno de los sobrevivientes de la generación del '70, que creyó en el futuro y fue aniquilado, y los chicos que recién despiertos de la lobotomía militar quieren todo, saben poco y no tienen nada". Scientismo no es mala palabra ¿no?, porque quizás algo de eso se pueda rastrear a través de las 790 páginas del "pequeño librero", como se lo llama.

La *Pequeña historia del trabajo (ilustrada)* ordena las certezas que construyeron esa manera de ver las circunstancias. Frustrado su sueño, la cosmovisión malherida incorporó algunos cambios. Un ejemplo es el tratamiento de la expresión "democracia formal", tan eufóricamente denostado ayer y que hoy es respetado como punto de partida (tal uno de los subtítulos), porque "cuando los trabajadores 'se exceden' en sus pretensiones democráticas, tarde o temprano caen las caretas y se arrojan los disfraces: los capitalistas acuden a los cuarteles y ordenan 'patear el tablero'", recuerda Bianco.

Los modos de producción hegemónicos en la historia de Occidente —que, no hace mucho, se tragó a las otras— y las configuraciones sociales resultantes son descriptas e interpretadas de un modo tan elemental como claro y atractivo a través de unas pocas líneas —del autor o citadas de fuentes tan diversas como San Pablo, Raúl Alfonsín, la Organización Mundial de la Salud y Karl Marx— acompañadas por imágenes y dibujos. Los de Tabaré, realizados según guión de Bianco, suelen aliviar la gravedad insoslayable de los contenidos: siempre hay un perrito dispuesto a desagraviar víctimas levantando la patita y meando al explotador.

Gabriela Esquivada

## EDICIONES ULTIMO REINO

anuncia sus novedades

SANTA RITA • Carlos Basualdo • LEJIA • Cristian Allaga • BARROCA MENTE • Ricardo Gilabert • MERCADO DE OPERA • Victor F. A. Redondo • FONDO BLANCO • Horacio Zaballaurigui • HASTA EL SOLSTICIO • Roberto Picciotto • EL HUESO DE LA MEMORIA • Verónica Zondek • MUERTE. ORDEN. ANTEMUERTE • Elsie Vivanco • RETRATO DE UN ALBAÑIL ADOLESCENTE • TELONES ZURCIDOS PARA TITERES CON HIMEN • Arturo Carrera • Emeterio Cerro • LOS FIFRIS DE GALIA • Emeterio Cerro • PALACIO DE LOS APLAUSOS • Arturo Carrera • Osvaldo Lamborghini • TRAVELLING • Américo Cristófolo • CARECE DE CAUSA • José Kozar • POT-POT (novela) • Fernando Loustaunau • VERBO, DESTINO Y UNIDAD. LA POESÍA DE CESAR VALLEJO (ensayo) • Alberto Luis Ponzio. [855-3472]

## CIRCE CASETES presenta

DUO DE GUITARRAS "ISLAS" (Gustavo Marquiles & Paul Stringa) interpretando a Leo Masliah, Leo Brouwer, Roxana Kreimer, Jorge Labrousse, Esteban Klich y Jorge Rapp: 2003 • JORGE CUMBO Y LA BANDA ANDINA • DURAZNO DE GALA (Rhythm & Blues): Banda de Garage • DUO DE SAXOS CARLOS DORADO & PABLO LEDESMA: Saxos • GRUPO MAIZ: Folklore Imaginario • CARLOS COSTA (guitarra)

## ATENCION LIBREROS

Por cierre de librería vendo STOCK de 5.000 libros nuevos (arte, psicología, literatura, sociología, novelas, política)

Tel.: 825-0082. French 3070, Portería.

## ATENCION LIBREROS

Por cierre de librería vendo STOCK de 5.000 libros nuevos (arte, psicología, literatura, sociología, novelas, política)

Tel.: 825-0082. French 3070, Portería.

L u i s F e l i p e N o é

# Antiestética



*Cuando este libro apareció, a mediados de la década del sesenta, editado por la galería Van Riel, muchos se alarmaron de que un pintor se lanzara a reflexionar sobre su quehacer en lugar de permanecer en el silencio enigmático de buen salvaje que le exige el mito; otros no toleraron que se pusiera a escribir, invadiendo el terreno del crítico o del entonces casi flamante intelectual comprometido. Pero la mayoría de los artistas y espectadores de acción (léase participantes de las experiencias del Instituto Di Tella) lo tomaron como una pequeña bomba de tiempo. Cuestiones como la nacionalidad del arte, la estética popular y la estructura del caos parecen hoy algo manoseadas por los teóricos de todo pelaje. Pero Luis Felipe Noé habló primero y lo hizo con una complejidad que aún tiene vigencia. Premio Di Tella 1963, integrante del radicalizado grupo Otra figuración junto a Deira, Macció y De La Vega, el apodado "Yuyo" vivió muchos años en París, inventó el "Bar-o-bar", pintó, pinta y sigue hablando de pintura. Reeditada por De La Flor, su Antiestética volverá en los primeros días de diciembre para recordar a los posmodernos que la modernidad todavía goza de buena salud.*

## Prólogo a la reincidencia

En 1965, teniendo yo treinta y dos años, entre dos estadías en Nueva York, publico en Buenos Aires mi libro *Antiestética* gracias a la increíble generosidad de espíritu (naturalmente reflejada en el desprendimiento económico) de Frans Van Riel, responsable de la galería de arte más tradicional —en el sentido de la cultura, no del gusto estético— de ésta, mi ciudad. Así un *marchand* de cuadros, sin pretender pasar a la actividad editorial, me ofreció por "amor al arte" la publicación de este libro.

Han pasado 23 años y constato que no sólo éste no está olvidado, sino que se lo suele buscar y figura en la bibliografía de muchas cátedras. Y lo que es para mí más importante, la gente joven aún se interesa identificándose con muchos conceptos. O sea que más allá de sus propuestas teóricas, naturalmente discutibles (por comenzar, por mí mismo) creo que su mérito mayor es que no traba posibilidades con pretendidos dogmas, sino que lucha contra ellos y está por una apertura creativa —lo que nunca pasará de moda porque siempre será necesario. En síntesis: dan ganas. Pero no se lo encuentra desde hace muchos años. Esto me invita a la reedición. Pero, dado su carácter polémico, podría decir que esto me lleva a cometer el mismo delito, a reincidir.

Y como creo que representa mi espíritu de una época he decidido no traicionarlo con correcciones, modificaciones o ampliaciones. Se edita de nuevo tal como fue publicado en su origen, hasta en su apariencia exterior. No quiere decir ello que no haya modificado en absoluto mis puntos de vista allí expuestos. En todo caso, si los he modificado, ello no significa que no continúe en la evolución natural de un pensamiento. Las ideas han seguido por su camino. Cambiar de pensamiento, por el contrario, es saltar de ruta. Pensar lo mismo no significa inmovilizar las ideas sino respetar el origen del cual se confiesa su consecuencia: seguir pensándolas. Y la *Antiestética* constituye la primera formulación de ese caminar. Aquí corresponde la ahora muletilla pero siempre veraz sentencia de "caminante no hay camino, se hace camino al andar". Pero, a veces, los caminos se bifurcan justamente al andar y para encontrar la verdadera ruta es necesario desandar un trecho. Así, a fines de los años '60 escribí un libro, *El arte entre la tecnología y la rebelión*, que, si bien fue un esfuerzo de interpretación de la crisis de esos años en el aspecto social del arte, por algo (tal vez, por eso de que "hay que desensillar hasta que aclare"), lo dejé sin publicar. Es justamente en esa época que también más cuestioné la *Antiestética* por su énfasis en el artista. Énfasis que ahora no creo necesario, convencido justamente, desde entonces, como Miró, de que "un día no habrá más pintores sino hombres que pintan". Pero tampoco pongo en cuestionamiento lo que la palabra "artista" significa. Por ello quiero que se entienda una mera referencia a aquéllos que se permiten desarrollar algunos mecanismos desalienantes a través del acto creativo, lo que los lleva a ser aprendices de brujo, ésos a los que me refiero en este libro.

En síntesis, yo me reconozco en toda la *Antiestética*, me reconozco no por ejercicio de la memoria sino como imagen presente. Pero no volvería a escribirla, fundamentalmente porque tengo la conciencia de que ya está escrita. La prueba es que estoy dispuesto a la reedición.

Lo que uno ha pensado no lo vuelve a pensar, pero ello no quiere decir que no lo reformule. Lo pensado, pensado está y seguirá el que lo pensó pensando otras cosas. Algunas de éstas complementarán los pensamientos anteriores, otras lo cuestionarán, pero, en el caso de una evolución coherente, estos cuestionamientos no son más que relativizaciones de ciertas afirmaciones.



Sé, por ejemplo, que el énfasis que ponía en la "asunción del caos" no lo pongo más. En ese momento descubría el tema, ahora ya lo sé y lo tengo integrado, que es una manera de decir "asumido", aunque el caos, lo que está en gestación, siempre nos sobrepasa.

Pero sigo creyendo que es necesario que se entienda este concepto para no querer tapar una olla grande con la tapa de una más pequeña que es lo que muchos hacen cuando hablan de poner orden en el caos.

Pero hay ideas que se convertirán en convicciones y entonces todo el pensamiento que se gestará después estará nutrido por esa perspectiva. Creo que mi concepción de una "estética de la antiestética", o sea de una propia del acto creativo que necesariamente polemiza con los valores establecidos en la medida en que éstos no permitan la enunciación de nuevos, sigue para mí totalmente vigente a pesar de las concepciones teóricas posmodernistas a la moda. Curiosamente, son las realizaciones de los mejores artistas jóvenes las que avalan esta convicción mía. Pero creo que la teoría que se trata de elaborar detrás de ellos poco tiene que ver con la actitud de dar la espalda a toda clase de prejuicios, sean en nombre de las viejas academias o de la vanguardia. Esas teorías, en cambio, tienen la absurda pretensión de hacer síntesis de lo normativo de las actitudes anteriores, lo que equivale a establecer una nueva academia contra lo que deviene. Y lo que deviene, en lo que a la pintura se refiere, es la práctica de ella como lenguaje expresivo más allá de ismos, modas y pretendidas vanguardias y más allá de normatividad alguna. Pero al emplear aquí la palabra "lenguaje" necesito aclarar que ello no significa que lo presupongo previamente codificado como lo pretende el espíritu académico, premoderno, moderno o posmoderno. Todo lenguaje artístico establece los códigos en la medida en que los va enunciando, esto es lo propio de ellos. Por esto habrá en un principio una mala comprensión de los mismos. Esta idea es la aplicación de la estética de la antiestética al problema del lenguaje, que por no hacerla consciente muchos que comprenden el problema de la creación niegan la condición de lenguaje a la pintura al suponer que ello implica aceptar que está codificada. Pero lo que ello significa ya es naturaleza de un libro en gestación, *La pintura desnuda*. Por el momento me dispongo a la publicación, tiempo después de esta reedición, de un libro que agrupa mis artículos sobre la pintura de lo que va de la Antiestética hasta ahora. Entre ellos, muchos que se refieren a mi pensamiento actual sobre la pintura. La diferencia fundamental entre este primer libro y mis escritos actuales reside en el hecho de que en el primero pongo el acento en la actitud creativa y en los últimos en la pintura como lenguaje. Pero este pensamiento simplemente es otro hito en el camino iniciado por la Antiestética.

Julio de 1988.

## Capítulo X: El caos como estructura

He hablado muchas veces de caos, de ruptura de la unidad, de visión quebrada y de otros conceptos sin definirlos ni precisarlos. Llegó el momento de hacerlo. Antes me estaba aproximando a ellos.

Hablemos primero de aquello que es, para luego entrar a considerar lo que puede ser.

La unidad. He aquí un mito y un tabú. Nadie discute la necesidad de unidad en una obra. Más aún, es supremo valor. Los prudentes ya no hablan de belleza en la obra, pero guardan la esencia de todo orden y de toda belleza como ideal prototipo del orden: la unidad. Así, hablar de la ruptura de la unidad parece empresa demente.

¿No ha dicho Kahler en su *Historia Universal del Hombre* con toda precisión que "el principio de armonía, de conformidad intrínseca, de perfecta coherencia, se presenta invariable en todas las manifestaciones artísticas de todas las edades de la especie humana"? ¿Para qué destruir una apoyatura fundamental?

Hemos señalado que en las sociedades primitivas, como en las civilizaciones occidentales, se da una cosmovisión que integra lo ético, lo moral y lo estético. Hemos dicho que la civilización Occidental ha estado centrada en un ideal, clave de armonía. En la Edad Media se llama Dios; luego se llama hombre; luego, individuo. El desarrollo posterior de este individualismo atomizó el ideal como punto de concentración de una cosmovisión societaria. Cada individuo se convirtió en un orden en sí mismo. Todo el sistema de estructuras elaborado por la civilización Occidental en su permanente evolución fue analizado y desmenuzado. Viene la crisis. No existe ya más orden. Al menos no existe un orden cerrado. Estamos frente al primer tipo de sociedad de orden abierto.

El mismo Kahler indica que "las masas de población que han surgido invalidan al individuo y su destino personal, y los intereses de funciones mecanizadas y de capas sociales son las cosas que afectan al hombre por encima de todo. Ello llega a constituir un fatal dilema para el arte y su principio de representación de la coherencia plástica cerrada. Si el arte se aferra al tema palpable, individual, pierde todo significado simbólico y desciende hasta el nivel de un mero entretenimiento y diversión. El arte se hace intrínsecamente falso al acentuar algo que ya no retiene el centro del escenario de la vida. En virtud de este descenso nace el *Kitsch*: las novedades sin valor, que no sirven para nada pero que satisfacen el apetito de sensaciones de cerebros cansados con la ayuda de trivialidades románticas".

Cuando Kahler se refirió a este problema, hace más de veinte años, tendría presente el retorno a la representatividad que señaló la decadencia de las artes plásticas en esa época. Hoy creo que podría ver este problema extendido más allá de estos límites. Porque la raíz de esa pintura *Kitsch* es un concepto que hace a la misma idea del arte más allá del tema y la representación: el concepto de su estructura, de su unidad. El único error de Kahler residió en suponer que es la representación del hombre individual el motivo de la falla. No lo creo. El hombre subsiste, aunque masivamente. Se trata de encontrarle un nuevo emplazamiento a este hombre. Ya no es el centro, es un elemento. El problema reside en que el concepto de unidad céntrica, antes retenido por el hombre, ya no está retenido por él ni por nadie, pero subsiste como metro patrón, careciendo ya de todo sentido.

Ya no es natural la proyección de un orden a la obra del artista. No lo es por la sencilla razón de que ese orden ya no existe. Sin embargo, los mitos de la unidad y del orden subsisten. Si se habla de desorden, a éste se lo concibe a través de una visión de orden. ¿Pedirle orden al arte de una sociedad que no lo tiene! Sin embargo, la unidad es intocable... ¿Por qué?

¿En qué consiste semejante mito, tan enorme tabú? ¿Por qué nadie se contenta con que la unidad de una obra no sea otra que la intrínseca a sí misma, la que hace que una obra sea una y no dos? ¿Qué es esa unidad más esencial que la que surge del simple hecho de que una cosa es una cosa? ¿Qué es eso que se pide al reclamarle a una obra unidad?

¿Es que la idea de unidad es rompiible si es intrínseca a cada obra? ¿No será que aquello que debe demolerse no es la unidad, ya que ello es imposible, sino el concepto de unidad o, más aún, la idea valorativa de unidad?

Es curioso. Mientras en el arte contemporáneo se ha llegado al mismo límite de

la idea de unidad de la obra, se produjo en él una enorme ola nostálgica del orden armónico. Así, mientras el cubismo de Braque llegó a golpearle las puertas al caos como posibilidad, el post-cubismo de André Lhote se quedó con el esqueleto de las cosas desnutriéndolas de potencial de vida. Así, ya no se enseñó más al alumno aproximarse a las cosas, como en la vieja academia, sino que ante todo se le enseñaba la existencia del esqueleto rítmico de la obra. Así, el alumno coleccionaba facetas sin saber bien por qué. Los historiadores formados bajo esta visión desmenuzaron los cuadros de Rubens, por ejemplo, y a sus mujeres rubicundas las despreciaron como material inservible. ¿Como si Rubens hubiera hecho sus cuadros con esos elementos tan sólo porque no había accedido a la sublimidad abstracta! ¿Qué se ha ganado cambiando esqueleto por vida, por impulso desbordante?

El concepto de unidad no está sólo referido a un orden rítmico. Cada sociedad, cada época, lo ha vivido de una determinada manera. Pero es evidente que desde el comienzo de la apertura de cosmovisión de la sociedad Occidental el concepto de unidad, de coherencia armoniosa, se mantiene cada vez más difícilmente. La evolución ha continuado. La unidad como supuesto básico ya es tan remota que es innecesaria.

El romanticismo se valió de la idea de atmósfera, un desarrollo del concepto de valor tonal de la obra, para superar las estructuras rígidas. La atmósfera como "élan vital" desbordante, bañando los confines de la obra, se convirtió en la nueva versión de la unidad.

Así, a partir de él, en plástica, dos hechos se dan como esencia de la unidad, y la unidad como esencia del orden, y el orden como esencia de la buena pintura. Estos dos hechos aparentemente claves son puntos de concentración visual y unidad tonal o atmósfera. El desarrollo de ellos a ciertos extremos idealizó la pintura monocromática y, aún más, la pintura marrón, simplemente por el hecho de que en potencia en la neutralidad marrón existen todas las posibilidades de color, sin desarrollar ningún contraste. Así, se ha creado un mito de todo aquello que rebaja los colores para brindar un clima de totalidad. El froto y el barniz y otros métodos de la academia de la transparencia se convirtieron así en la receta básica de una pintura, ya no centrada en problemas de color y espacio sino en una cómoda suavidad al ojo. La pintura, así, para muchos es un problema de barnices fundamentalmente. Pintar se convirtió en una visión con anteojos ahumados, de acuerdo con la afirmación satírica de Camnitzer.

Al pobre Rembrandt lo utilizaron como ejemplo de pintura atmosférica. Hablaron del claroscuro de Rembrandt, pero se quedaron con el oscuro o, mejor dicho, con un medio tono entre el claro y el oscuro. Al claro lo vieron como un centro luminoso. Allí residía el punto de concentración o centro óptico. No apreciaron que para Rembrandt el claroscuro es una forma de manifestar una ruptura anímica, una lucha entre el claro y el oscuro. Justamente en la ruptura entre el claro y el oscuro, en esta oposición, en este quiebre de la visión, reside la clave de su obra. Si él no llevó más allá esto fue porque lo había extremado al máximo de acuerdo con los supuestos de su época. Su obra es la de un ser muy especial y, si bien aparentemente entre él y sus contemporáneos no existen grandes diferencias, en él está planteada una revolución categórica.

Pero es que ahora, ante la carencia de un orden societario, sólo se hace palpable esta apreciación del sentido del claroscuro de Rembrandt. Se convierte en un supuesto histórico de una pintura de quiebre visual o, mejor dicho, de visión quebrada, de una pintura que refleje las oposiciones y contrastes de un mundo caótico. Las claves de una pintura de visión quebrada es-

tán dadas por la lucha y multiplicidad de elementos tal como en una sociedad caótica. Ya no tiene sentido hablar de un punto de concentración visual, de un solo centro óptico y de una sola línea de fuerza en la obra. ¿Por qué no 48 ó 64? Allí, en la multiplicidad de líneas de fuerza en sentidos divergentes y opuestos que entran a invadir el espacio real caóticamente, y en la multiplicidad de varios centros ópticos opuestos, está la clave de una pintura de visión quebrada.

A esta pintura hay ya varios artistas que la están buscando pero, por lo general, se transforma en pequeñas oposiciones salvables definitivamente por valor tonal o por su relación con el espacio (tal como una obra de Mondrian). Creo que una pintura de visión quebrada debe nutrirse en el caos y el caos, en el drama. El caos tiene como protagonista al hombre y lo dramatiza. La presencia de éste, creo yo, le da sentido no sólo al hecho de abordar el caos sino que enriquece potencialmente los elementos en lucha en la obra. Plantea nuevas posibilidades de indagación formal. Creo que la pintura contemporánea ha seguido una evolución muy distinta a la que se suponía. Se creía que la representación había quedado superada en favor de una esencialidad abstracta de "promoción espiritual" que llegaría a un paulatino despojamiento.

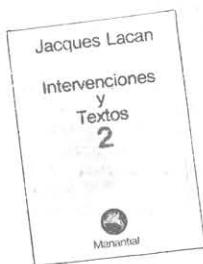
Ahora es evidente que no es así. La pintura actual, luego de una revisión de todos sus supuestos, se encuentra ante la posibilidad de asumir globalmente aparentes contradicciones anteriores. El arte actual ha sido una revolución permanente en las estructuras básicas de cosmovisión. No es, por lo tanto, la abstracción más que una simple consecuencia de un determinado análisis. La clave de una etapa orgánica en el arte contemporáneo es algo que está más allá de lo abstracto o figurativo y que hace a los supuestos del mundo en sí mismo: cambio de estructuras y valores.

Estamos frente a una sociedad carente de orden pero nostálgica de él. Sin embargo, se puede hablar de ella como un todo orgánico. Orden y orgánico ya no son términos equivalentes, como siempre lo fueron. La sociedad actual es un organismo societario carente de un orden, de un orden de acuerdo con nuestra idea anterior de orden. Lo único que tiene como real es el caos. Pero he aquí que estoy de acuerdo con Fernando Maza cuando un día me dijo: "El caos no existe, lo que pasa es que llamamos caos a algo de lo que carecemos de módulos para entenderlo". O sea que caos, el desorden, es en realidad un orden que no entendemos. Es un orden haciéndose, es un orden abierto. De esto justamente se trata al hablar de asumir el caos. Es entender una idea de unidad y una idea de orden que no es la idea de unidad ni la idea de orden que tenemos.

Antiestética.  
Luis Felipe Noé.

De la Flor.  
Buenos Aires. 1988, 183 págs.





## Intervenciones y Textos, Jacques

Lacan. Trad. de J. Sucre, J. L. Delmont y D. Ravinovich. Manantial, Buenos Aires, 1988, 144 págs. Alrededor de A 80

Lacan: ni original ni genio, sino lógico. Este libro comienza precisamente con un texto titulado "El Número Trece y la forma lógica de la sospecha". Allí Lacan se vale de un problema aritmético para construir una lógica del sujeto.

**Intervenciones y Textos** de J. Lacan es un segundo volumen posterior a otro homónimo publicado en 1985 por la misma editorial. Lo constituye, esta vez, una recopilación de seis textos y cuatro intervenciones de Lacan, producidos entre los años 1945 y 1975. Además del ya indicado, los títulos que siguen son: "Presentación de la Traducción francesa de las Memorias del Pte. Schreber", "Breve discurso en la O.R.T.F.", "Del Psicoanálisis en sus relaciones con la realidad", "Dos notas sobre el niño", "Prefacio a la edición inglesa del Seminario XI", "Homenaje a Marguerite Duras, del rapto de Lol V. Stein", "La tercera", "El despertar de la primavera" y "Conferencia en Ginebra sobre el síntoma".

Algunas transgresiones dan cuenta de que el orden elegido no es el cronológico. Más bien se trataría de un ordenamiento cuyo vector va desde el significativo hacia lo real, como modo de introducir al sujeto del Psicoanálisis.

Llama la atención la ausencia de un prólogo editorial en los dos volúmenes de **Intervenciones y Textos**. Un "manantial" de textos sin advertencias, pero en los que, sin embargo, la marca de una decisión se advierte.

En la "Presentación..." Lacan destaca la sutura decisiva que Freud se permitió al introducir en el texto de Schreber al sujeto en tanto tal. Pero sin embargo ello no basta. Construir al sujeto a partir del Inconsciente es asunto de lógica. En "Breve..." establece su famosa fórmula "el Inconsciente está estructurado como un lenguaje". Parte así de hechos científicos, de los fundamentos que el lenguaje provee. Pero hay que entender que lenguaje es la estructura. Y también afirma de la estructura que se inscribe en lo real. Entonces, dice en "La Tercera" que, si bien el mundo es imaginario por reducirse a la representación, lo real no es el mundo. No hay la menor esperanza de alcanzar lo real por la representación. En el análisis del síntoma se trata de "amansar lo que en él no cesa de escribirse de lo real hasta el punto en que el lenguaje pueda hacer con él equívoco". Al fin, el Psicoanálisis no es un idealismo, ni un conjunto de simbolismos, ni continuación de la literatura, ni tampoco estructuralismo. "La estructura no pasará porque se inscribe en lo real". Más aún, "ninguna praxis más que la del Psicoanálisis está orientada hacia lo que es el núcleo de lo real", afirma Lacan en su Seminario XI.

En la "Conferencia..." insiste: el Inconsciente no es simplemente por ser no sabido. Freud reveló que no hay



necesidad de saber que se sabe para gozar de un saber. Es decir, el Inconsciente es un saber no sabido. Esto es lo descolante de lo que Freud descubrió al inventarlo: el saber inconsciente.

En "El despertar..." Lacan sitúa al Enmascarado (personaje de la obra homónima de Wedekind) como uno de los Nombres del Padre. Porque si el Padre es el sostén del Nombre, es semblante por excelencia. Freud califica a esta pieza como "meritoria por haber alcanzado una profunda comprensión de la sexualidad".

Otro artista, M. Duras, evidencia saber sin Lacan lo que Lacan enseña. En su novela *El rapto de Lol V. Stein* la mirada está en todas partes. Ese objeto (mirada) que Lacan enseña como escindido de la imagen, aquel vestido negro, esa mancha, ese objeto indescriptible hacia el cual un sujeto se arroja.

Wedekind anticipa a Freud y Duras a Lacan. Sin embargo, es interesante dar lugar a lo que escribió Jorge Jinkins en su "Presentación" en la revista *Conjetural* N° 1. Allí dice que no se trata de textos originales, sino de intersecciones, "del encuentro del punto de fisión entre textos destinados únicamente a soportarse". En términos de Lacan: lo que interesa es la convergencia entre la práctica de la letra con el uso del Inconsciente.

"Dos notas..." es un texto muy breve pero de lectura fundamental para quienes practican el Psicoanálisis con niños.

Ni elevado ni poeta, sino un "honesto imbécil" (es decir, ético). A lo sumo, un "poema". Ese es el modo en que Lacan se señala a sí mismo como sujeto dividido, en distintos pasajes de los textos que componen este libro de necesaria lectura.

Paula Hochman



## Empleo de hipnosis en terapia familiar.

Michele Rutterman.

Trad. de Lidia Espinosa. Amorrortu, Buenos Aires, 1988, 393 págs. Alrededor de A 300

Si uno ya considera que está perimida la técnica del trance hipnótico como vehículo de acceso a la comprensión de un síntoma debe, para seguir los fundamentos de esta terapia familiar hipnótica propuesta por Michele Rutterman, recuperar el viejo método para la propia creencia. Junto a ello deben ser reflatadas otras concepciones (¿o idealizaciones?) tales como "procesos internos y externos interactuando" (el adentro y el afuera), la relación terapeuta-paciente y cierta manera particular de pensar las series complementarias por las cuales el síntoma resulta un producto especial de la conjunción entre contexto social, mental y familiar, pensados como una serie de capas o envoltorios interdependientes.

Singular es el estudio de la familia en la inducción del síntoma de uno de sus integrantes, el portador, que se lleva a cabo en el libro de una de las dilectas discípulas de Milton Erickson, que relaciona los principios generales de la hipnosis con el abordaje terapéutico a grupos familiares.

Y esta singularidad reside en que esfuerza al lector a conservar algunas concepciones perdidas ya para siempre desde el momento en que Freud se diferencia de Breuer, persistiendo en la etiología sexual de las neurosis, cuando sustituye la noción de "rapport sugestivo" por la de transferencia y quiebra la hipnosis con ese otro extraño método de la "asociación espontánea del enfermo".

A.P.



## Angustia, síntoma, inhibición.

(Seminario), Moustapha

Safouan, Nueva Visión. Buenos Aires, 1988, 116 págs. Alrededor de A 80

Invitado por Durval Checchinato (analizante de Lacan), M. Safouan dictó un seminario sobre la obra de Freud "Inhibición, síntoma y angustia", en "Clínica Psicoanalítica", de Campinas, Sao Pablo, Brasil, en agosto de 1983. Cinco años más tarde, aparece su edición argentina. El libro contiene una introducción de Checchinato y, a continuación, la transcripción del seminario ordenado en una introducción y cuatro partes.

En Checchinato se lee un trabajo sobre la mencionada obra acotado por las trazas de Fernando Pessoa. Aludiendo a la emergencia de la angustia en un análisis, evoca la suya propia cuando al salir del consultorio de su analista se encuentra tropezando en la escalera y perdido en los caminos. Uno se pregunta si, acaso, no será un tropiezo angustioso su afirmación sobre que la cura en Psicoanálisis puede consistir en una convivencia con el síntoma.

En su seminario, Safouan destaca la estructura de la obra de Freud: en la primera parte se considera la teoría de la trinidad: Inhibición-síntoma y angustia, cuyo "principal punto de tropiezo serán las relaciones de la angustia con la pulsión, por un lado, y con la represión por el otro". En la segunda parte se considera ello en las tres neurosis; y finalmente hay un último capítulo en el que Freud se interroga: "¿Por qué la neurosis?". Para resolver el problema económico que Freud encontró al abordar la angustia, Safouan propone la distinción entre dos clases de falta: falta de tener que caracteriza la necesidad, y falta de ser, especificada por Wunsch.

Una pregunta que cierra el seminario pone en juego esa distinción: la angustia en su relación con la Psicosis.

## RECIENVENIDOS

Saber, poder, quehacer y deseo. Gregorio Barenblitt. Nueva Visión. Buenos Aires, 1988, 135 págs. Los textos que componen este libro son transcripciones de conferencias pronunciadas por el autor en diferentes lugares de Argentina y Brasil, en el lapso que va de 1982 a 1986. Barenblitt aborda aquí la temática de la "enfermedad mental" como lugar de entrecruzamiento de discursos: sociopolítico, histórico, económico e ideológico. Tomando sus palabras: "Siempre nos negamos terminantemente a definir 'la salud y la enfermedad mental', o incluso el 'campo de lo mental', desde un discurso teórico exclusivamente o desde una práctica clínica o técnica exclusiva-

mente...". El discurrir de la obra pasa por "Psicoterapia de las instituciones y la institución en psicoterapia"; "Derechos humanos y violencia institucional"; "Modelos grupales" y una mirada panorámica sobre la problemática "Trabajo y salud mental".

Psicología y nuevos tiempos. Francisco Berdichevsky, Abel García Barceló y otros. Cartago. Buenos Aires, 1988, 330 págs. Se trata de la compilación de una serie de trabajos de varios autores producto de un curso organizado por el CEEP (Centro de Estudios Psicológico-psiquiátricos "Dr. Jorge Théron"), dictado en el año 1984. Los textos contienen reflexiones y conceptualizaciones que parten de una orientación psicológica marxista (soviética o con predominancia de teorías marxistas europeas

como las de Lucien Séve) que intentan, como se formula en el prólogo de Carlos Villamor, "la reconstitución del cuerpo teórico freudiano en los términos del materialismo dialéctico y el materialismo histórico y de su apropiación para los procesos de transformación revolucionaria de la sociedad". Para los interesados en el tema, el índice comprende, entre otros: "Filosofía y ciencias psicológicas" (Conceptación marxista del hombre, la determinación dialéctica, etc), por Abel García Barceló; "Nuevos aportes al objeto y método de estudio de la psicología en la personalidad en la obra de A. G. Asmolov", por Mario Golder; "El papel del lenguaje interno en el proceso de conocimiento" (El fenómeno de la abstracción, el proceso de incorporación y procesamiento de la información, etc.), por Juan E. Azcoaga.





## Droga, psicoanálisis y toxicomanía.

Eduardo Vera

Ocampo. Trad. de Marta Vasallo. Paidós. Buenos Aires, 1988, 142 págs. Alrededor de A 80



Estos son tiempos de curioso interés por la prevención y cura de la drogadicción. Los especialistas denuncian que se ha extendido el número de aquéllos que acceden y que, en los jóvenes, el momento de probar "la maldita" acontece cada vez más temprano. Los distintos medios de comunicación son empleados tanto por el Estado como por fundaciones privadas para difundir mensajes destinados a evitar "subirse" a un hábito que propone horribles consecuencias. Preocupadas por el tema, entidades oficiales han propuesto hace algunas semanas crear en nuestro país una red interhospitalaria a nivel nacional y municipal que establezca códigos comunes para el abordaje de la toxicomanía y prepare a representantes del tema en cada hospital general, tratándose de evitar la circunscripción, y por ende la marginación, en la que han sucumbido durante los últimos años las instituciones especializadas en atender drogadictos.

El espacio está creado; parecería entonces que quienes lo deseen —entre los agentes de la salud mental— pueden sumarse a este llamado respondiendo a una necesidad psicosocial, para lo cual, a primera vista, se cuenta con dos caminos posibles: repetir en ese encuentro con la droga y la toxicomanía (su tratamiento y prevención) la mirada médica que ha prevalecido desde los primeros acercamientos a la materia o intentar escuchar ese encuentro y atravesarlo desde otro lugar: el psicoanálisis.

Es en esta segunda circunstancia que se sostiene el libro de Eduardo Vera Ocampo, un argentino residente desde hace años en Francia, obra que resulta de la recopilación de una serie de trabajos sobre la drogadicción, o inéditos aparecidos originalmente en diversas ediciones de publicaciones francesas, tales como *Ornicar?*, *Etudes Freudiennes*, *Littoral* y *Le Discours Psychanalytique*.

Según Vera Ocampo, el primer escollo que presenta la práctica clínica de la toxicomanía reside en que las más de las veces se trata de una respuesta terapéutica estructurada desde la urgencia, aquel manto común que cubre el *qué hacer* con los pacientes. Urgencia por la falta de droga, por preservar la vida, por responder a múltiples pedidos; y es desde esa urgencia que el consumo de drogas se nos presenta como un "todo-dolor", como un acontecimiento que carece de palabras.

Dar la palabra, poner una voz, comenzar a escuchar tanta mudex propone el autor, para lo cual analiza a la toxicomanía como un concepto construido desde siempre por el discurso médico, no carente de una perspectiva moral. Si la medicina se ocupa de signos, Vera Ocampo invita a recuperar la droga como significante; si el discurso médico "biologiza" el vínculo que une al sujeto con su objeto droga (y ésta es la verdadera enfermedad), se entenderá por qué la

droga pasa de ser un objeto de placer a objeto de necesidad que no espera. Si la definición de toxicomanía dada por la Organización Mundial de la Salud caracteriza a ésta como "estado psíquico y a veces también físico, resultante de la interacción entre un organismo vivo y un medicamento", vemos cómo se hace del adicto un ser mudo, dado que en la definición el lenguaje carece de un lugar; y el autor agrega "plantear el problema como referido al 'ser viviente' es borrar la problemática del sujeto en su relación con el objeto droga (...) es evacuar el vínculo". ¿Se podrá sostener de ahora en más una definición por la cual la droga "hace" al toxicómano? ¿La toxicomanía permanecerá siendo tan sólo un asunto de drogas? El quiebre que Vera Ocampo produce desde el psicoanálisis (desde Foucault también), sobre el bloque discursivo médico establecido desde el nacimiento de la clínica, permite la aparición de estas preguntas indispensables para iniciar el tratamiento de los adictos.

En segunda instancia, el autor le da la palabra a los toxicómanos para saber cuál es la idea que ellos tienen sobre el objeto droga, cuál es el lugar que le asignan a su propia experiencia, y plantear desde allí un orden metapsicológico que pueda hacer entender eso que en la clínica suele dejar al analista sin palabras: el lazo irreductible que une al drogadicto con la droga, ese misterio.

Un momento bello del libro, en que el cruce droga/psicoanálisis es retenido particularmente, es el relato y análisis que formula el autor sobre el encuentro de Freud con la cocaína, la influencia que ésta tuvo sobre su vida y obra, el efecto de "descartación" que le provocaba, ese despertar del deseo de curar.

Finalmente se dice que "una persona no es un verdadero toxicómano si no habla el lenguaje toxicómano", y es a partir de esta premisa que Vera Ocampo articula jerga y argot, literatura borgeana y reflexiones metapsicológicas para entender los 400 vocablos que componen el vocabulario toxicómano, verdadero glosario de expresiones, fundamentalmente en inglés, propias de consumidores y traficantes.

Recomendamos el libro de Eduardo Vera Ocampo, recientemente editado por Paidós, como manera de abordar un tema a la moda sin repetir miradas obsoletas.

Alicia Paz

## INFORME PARA EL PSICOANALISIS

Una columna de Germán L. García

Northrop Frye —profesor de literatura inglesa en la Universidad de Toronto— publicó en 1982 *The Great Code* (El gran código. Gedisa. Barcelona, 1988), que es nada más y nada menos que "una lectura mitológica y literaria de la Biblia". ¿Por qué la Biblia permanece cerrada para quienes intentan saber algo de "nuestro patrimonio cultural", cuando al menos saben algo del poder de ese libro sobre cualquier cosa que intenten estudiar? La pregunta nos lleva hacia esa paradoja insólita de la *creencia*, a ese rechazo del libro que le otorga más poder del que esperaba.

Lo atractivo de un libro que se confiesa ajeno al problema específico de la teología, que se propone ser sólo un análisis de la estructura de la Biblia, es que revela los campos comprendidos en los textos tanto como los supuestos de su organización.

En algo menos de trescientas páginas se realiza un análisis preciso de la lengua, el mito, la metáfora y tipología (creación, revolución, ley, sabiduría, profecía, Evangelio, apocalipsis).

El supuesto que ordena el análisis parte de Vico: la lengua conoce tres modos —metonímico, metafórico, descriptivo— y la Biblia puede entenderse en *nuestra cultura* según el predominio de uno de estos modos en el momento histórico de su lectura.

En el primer caso se trata del reemplazo de una imagen por otra, en el segundo lo verbal reemplaza a algo que lo trasciende, en el tercero la palabra pretende estar en el lugar del objeto que describe: "Lo que me interesa por el momento no es que Dios haya muerto o se haya vuelto anticuado, sino cuáles recursos de la lengua puedan haber muerto o haberse vuelto anticuados. Las etapas metafórica y metonímica de la lengua han sido dejadas de lado en gran medida a causa de las obvias limitaciones que imponían a la mente humana. Pero parece estar claro que la etapa descriptiva también tiene sus limitaciones, en un mundo en que la distinción de esa etapa entre sujeto y objeto no sirve".

Si la revelación se presenta dentro de las posibilidades del lenguaje —metáfora, metonimia, descripción—, no sabemos qué nos espera más allá de las lenguas habladas, en ese campo que Jacques Lacan llamó *escritura*. Esa escritura que es del orden del *matema*—de los componentes de la matemática—y que quizás transforme nuestra relación con la lengua.

Por ahora, propone N. Frye, la Biblia muestra que la *mythoi* (narración) se ordena en dos subconjuntos. Uno llamado *relatos* (cuentos folklóricos, leyendas, parábolas, fábulas, etc) y otro llamado *argumentos* (metonímicos, descriptivos, alegóricos, etc). La parábola para el primero y la alegoría para el segundo resultan ser los resultados: "Quiénes han logrado leer la Biblia desde el principio hasta el final descubren que ella consta de un principio y de un final y de algunos vestigios de estructura total. Comienza donde comienza el tiempo, con la creación del mundo; finaliza donde lo hace el tiempo, con el Apocalipsis, y narra la historia de la humanidad en ese lapso, o el aspecto de la historia por el que se interesa, bajo los nombres simbólicos de Adán e Israel. Cuenta también una serie de imágenes concretas: ciudad, montaña, río, jardín, árbol, aceite, fuente, pan, vino, novia, oveja y muchas otras, las cuales se repiten tan a menudo que indican con claridad cierto tipo de principio unificador".

Esta admirable enumeración tomada como "principio unificador" podría alertar a los que intentan leer en Jacques Lacan lo que él llama "metonimia del deseo", incluso "falta de ser" (objetos que circulan por espacios con reglas de intercambio —la novia y la ciudad, el pan en la montaña—).

Después de un análisis de la articulación individual y social de la función sexual de la esposa, N. Frye comenta: "Debemos advertir que esto convierte a la figura mesiánica de Cristo no sólo en el único individuo, la única persona que tiene derecho a decir Yo soy, sino también en el único ser masculino".

Psicoanalistas, tened en cuenta esta advertencia.

## RECIENVENIDOS

Lacan. Robert Geogin. Trad. de Jorge Piatigorsky. Nueva Visión. Buenos Aires, 1988, 150 págs. En un fascinante punto de intersección del psicoanálisis y la literatura, transcurre el libro de Robert Geogin de reciente edición en Nueva Visión y en el que se incluye un texto inédito de Jacques Lacan ("De la lectura de Freud"). Completan el volumen los siguientes artículos: "Teoría" (El campo freudiano); "Prácticas" (1. Mitología: Bosquejo de un mito; 2. Crítica: Le Manuscrit trouvé a Saragossa; 3. Literatura: Fragmentos del sexo de Yocasta considerados en sus relaciones con la escritura) y "La verdad sobre Shakespeare".

éste último un hermoso relato de pseudo ciencia-ficción.

Guiones, planes, metas y entendimiento. Roger C. Schank y Robert P. Abelson. Trad. de Elisabeth Gilboy y Javier Zanón. Paidós. Col. Cognición y desarrollo humano. Buenos Aires, 1987, 271 págs.

El cambio familiar: desarrollos de modelos. H. Charles Fishman y B. L. Rosman (comps.). Trad. de M. Mizraji. Gedisa. Buenos Aires, 1988, 345 págs. La terapia familiar y todas las variables posibles desde una conceptualización sistémica constituyen el eje central de este libro, en donde no escasea el cuestionamiento a ciertos principios básicos que han llegado a ser artículos de fe para los especialistas en la materia. El modelo sistémico y las técnicas

terapéuticas adecuadas para abordar grupos familiares, el retrato parcial de un terapeuta familiar, la integración de ésta con los hijos, la familia como fuga, cómo llevar a terapia a las familias que presentan una organización rígida, orígenes familiares en los trastornos paranoicos, etc., son algunos de los temas abordados en este volumen que cuenta con la colaboración de varios autores, pertenecientes en su gran mayoría a la Clínica de Orientación Infantil de Filadelfia, fundada por Salvador Minuchin, a quien, por otra parte, se le dedica el texto.

La ecología del desarrollo humano. Urie Bronfenbrenner. Trad. de Alejandra Devoto. Paidós. Col. Cognición y desarrollo humano. Buenos Aires, 1987, 345 págs.

# PROLI

## Pronósticos literarios

Proli N° 5

1. Responda las trece preguntas, eligiendo en cada caso la opción que crea correcta, y traslade el resultado a la tarjeta que abre esta página.

2. Luego envíe la tarjeta completa —o una fotocopia— a

REVISTA BABEL, Tte. gral. Perón 1219, 6° "28" (1038).

3. Entre todas las tarjetas correctas que tengan matasellos de correo anterior al 1° de diciembre de 1988 se sorteará una orden de compra por 300 australes en Librerías Gandhi, Montevideo 453.

4. El resultado se dará a conocer por carta al ganador. Se publicará la respuesta correcta en la edición N° 6 de BABEL y el nombre del afortunado en el número siguiente.

5. Si ninguna de las respuestas recibidas fuera la correcta, los premios pasarán a engrosar el pozo del PROLI N° 6, que se publicará en la edición de igual número.



## EL POTRERO

Loti?

L: Estambul

E: Shangai

V: El Cairo

8) ¿Qué personajes aparecen primero en la novela *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry?

L: El Cónsul y el Dr. Arturo Díaz Vigil  
E: Jacques Laruelle y El Cónsul

V: Arturo Díaz Vigil y M. Jacques Laruelle

9) ¿Quién es la autora de *El pozo de la soledad*?

L: Natalie Barney

E: Radcliff Hall

V: Violette Leduc

10) ¿Qué clase de pájaros tiene en su cuarto la protagonista de *Amalia* de José Mármol?

L: Jilgueros

E: Torcazas

V: Canarios

11) ¿Qué mató a Chloe en *La espuma de los días*?

L: Un plato de comida envenenado que le sirvió Nicolás

E: Un nenúfar en un pulmón

V: Una mordedura de ratón

12) ¿Cómo se llama el pueblo donde nació Colette?

L: Montigny

E: Trinité Sur Mer

V: Saint Sauver

13) ¿Qué escritor argentino pretendió crear una fábrica de jugo de naranja envasado?

L: Roberto Arlt

E: Lisandro L. Galtier

V: Horacio Quiroga



1) ¿Cuál es el nombre de la última esposa del narrador de *El rodaballo* de Günter Grass?

L: Ilsebill

E: Greta

V: Ingeborg

2) ¿Qué libro de D.H. Lawrence comienza así: "Había pensado que ese casamiento, entre todos los casamientos, sería una aventura"?

L: El amante de Lady Chatterley

E: Hijos y amantes

V: La mujer que se fue a caballo

3) ¿Cuáles fueron las últimas palabras de Jack London?

L: "Ah, qué manera de morir"

E: "Es la tempestad que llega al puerto".

V: "Adiós a todos"

4) ¿De qué escritor dijo Virginia Woolf que era un "obrero autodidacta"?

L: T.S. Eliot

E: James Joyce

V: Ezra Pound

5) ¿Cuál era la marca de whisky favorita del Dashiell Hammett?

L: Johnny Walker

E: Ballantine

V: White Horse

6) ¿Cómo se llama el personaje de Proust que permite que su amiga escupa el retrato de su padre muerto antes de hacer el amor?

L: Marquesa de Cambremer

E: Princesa de los Laumes

V: Señorita Vinteuil

7) ¿Qué ciudad oriental obsesiona al protagonista de *Las desencantadas* de Pierre



|    | L | E | V |
|----|---|---|---|
| 1  |   |   |   |
| 2  |   |   |   |
| 3  |   |   |   |
| 4  |   |   |   |
| 5  |   |   |   |
| 6  |   |   |   |
| 7  |   |   |   |
| 8  |   |   |   |
| 9  |   |   |   |
| 10 |   |   |   |
| 11 |   |   |   |
| 12 |   |   |   |
| 13 |   |   |   |

## Los acertijos de Sam Loyd

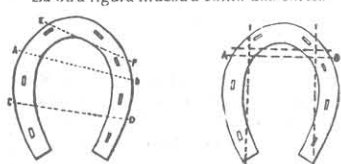
### (Soluciones)

Buena suerte

(El acertijo del gran show del caballo)

Corte primero AB, luego ponga las tres piezas juntas de manera que los cortes CD y EF puedan realizarse simultáneamente.

La otra figura muestra cómo dos cortes



dividen la herradura en nueve partes.

Corte primero AB, después ponga juntas las tres partes de manera que los otros tres cortes puedan realizarse como uno solo.

## El reloj loco de Zurich

El reloj loco volverá a mostrar la hora correcta a las 7 horas, 5 minutos, 27 segundos y 3/11.

(Loyd no explica cómo obtener esta respuesta, pero no podemos resistirnos a señalar cuán simple es el programa una vez que uno ha resuelto el anterior acertijo del reloj, "El problema del tiempo". Supongamos que el reloj embrujado verdaderamente tiene cuatro manecillas —un par que se mueve correctamente y otro invertido. Las manecillas intercambiadas sólo mostrarán la hora correcta cuando coincidan con el otro par —ambas manecillas de las horas juntas, y ambas manecillas de los minutos también. Como uno de los pares está invertido, podemos considerar que las dos manecillas que señalan las doce son una manecilla horaria y otra minuter, y preguntarnos cuándo volverán a coincidir estas dos. Ese es, precisamente, el interrogante del anterior problema del reloj, cuya respuesta es 5 minutos, 27 segundos y 3/11 pasadas las 12. En este caso, sin embargo, sólo nos da la posición del minuterio embrujado.



Volveremos ahora nuestra atención hacia el par de manecillas horarias que señalan las 6 y nos hallamos en situación análoga. Como una de ellas se mueve como minuterio, las dos volverán a reunirse a la misma distancia después del 6 a las que las otras dos manecillas se reunirán después de las 12. De allí la respuesta ya citada.)

Martin Gardner

Solución del PROLI N° 4: 1) V; 2) L; 3) E; 4) L; 5) V; 6) L; 7) L; 8) E; 9) V; 10) E; 11) E; 12) L; 13) E.

Ganador del PROLI N° 3: Luis Alejandro Rossi.

LA MEMORIA DE  
UNA DECADA EN  
UNA NOVELA DE AMOR  
**POLVO  
ENAMORADO**



Chacho Vazquez

editorial  
CONTRAPUNTO



HAY EXTRAÑAS COINCIDENCIAS ENTRE BABEL Y EL MONITOR ARGENTINO, PERO

# EL MONITOR SOLO HABLA DE LIBROS CUANDO SE LE CANTA

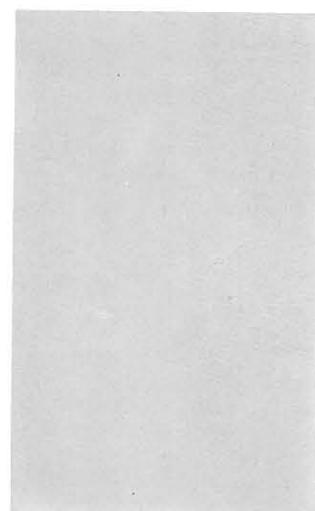
EL  
MONITOR  
ARGENTINO

Un programa de cultura

Guión y conducción: Jorge Dorio y Martín Caparrós

Realización general: Rodolfo Hermida

Todos los domingos a las 23.00, por Canal 13



Fundación Plural  
PARA LA PARTICIPACIÓN DEMOCRÁTICA



## Novedades del Fondo

Adolfo Bioy Casares. **La invención y la trama**  
Selección de Marcelo Pichon-Riviere

La más completa antología. Incluye *La invención de Morel*,  
*El sueño de los héroes* y otros textos.

José Bianco. **Ficción y reflexión**

Una vasta selección de la obra del gran autor de *La pérdida del reino* hace de  
este libro poco menos que la edición de las Obras completas. Incluye  
*Las ratas*, *Sombras suele vestir*, cuentos, ensayos y entrevistas.

Además

Alain Corbin. **El perfume y el miasma. El olfato y el imaginario social**

Denis Rolland. **América Latina.**  
**Guía de las organizaciones internacionales**

Ulf Hannerz. **Exploración de la ciudad**

Richard Evans. **Los artifices de la psicología y el psicoanálisis**



FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Suipacha 617, 1008 Buenos Aires.

Te.: 322-7262/322-0825/322-9063

Era hora de poner un poco de orden en el mundo editorial. Para eso llegó **Babel**, la revista de todos los libros.

En ella podrá encontrar reseñas, críticas, entrevistas, comentarios, opiniones, juegos, investigaciones, caprichos y toda la movida editorial. Si usted vive en el exterior y quiere estar al tanto de lo que pasa con los libros en la Argentina, suscribese ya a **Babel** para no leer a ciegas.

CUPON

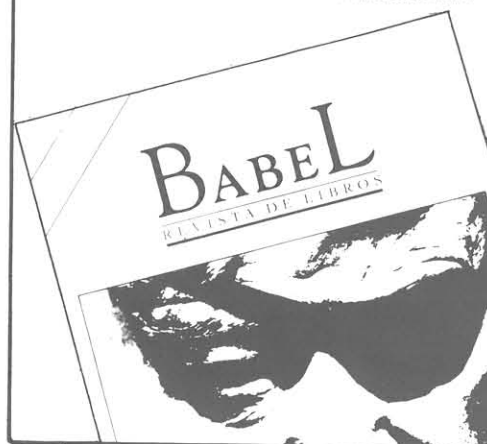
Deseo suscribirme por un año a la revista **Babel**.

Suscripción en el exterior: u\$s 60

Nombre: .....

Domicilio: ..... Localidad: .....

País: .....



**Todas las mañanas  
en su kiosco.**

# **Página/12**

el país a diario

Buenos Aires, 26 de mayo de 1987  
Año I - N° 01

Mientras comenzó en Lyon el juicio  
al ex jefe de la Armada

Precio de este ejemplar: \*

**La realidad  
tal cual es,  
para que  
la conclusión  
sea suya.**

# **Página/12**

el país a diario

**El diario sin desperdicio.**

**Escriben:**

Oswaldo Soriano  
Eduardo Aliverti  
Horacio Verbitsky  
Sergio Joselovsky  
Pablo Gonzalez Berges  
Enrique Medina

**Miguel Bonasso**

Miguel Briante  
Jose Maria Pasquini Duran  
Jose Ricardo Eliashev  
Juan Gelman  
D. Vinas

**Director:** Jorge Lanata.