
B á r b a r o s :
Literatura de
los indios nor-
teamericanos

BABEL

REVISTA DE LIBROS

La esfinge: En-
trevista a Ceci-
lia Absatz

Revista mensual, Año I, Nº 6,
Enero 1989, A 33



Dossier. Viena fin de siglo: el alegre apocalipsis.

El descubrimiento de lo **indecible**/ La Viena de **Schorske**/ Retrato
de **familia** con imperio/La experiencia del **austromarxismo**/ **Wittgenstein I**: un
visionario posposmoderno/ **Canetti** y el paisaje de una lengua/
Schoenberg: la música a martillazos/ **Wittgenstein II**: los escritos
póstumos del maestro/ **Freud** y la ciudad como resto diurno/ La profecía de **Kraus**.

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 no trajo.



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?". Siguiente 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 DEMAS INTENTAN

(con suerte por demás dudosa)

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 artífices 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:



BABEL

REVISTA DE LIBROS

Babel, revista de libros, Año I, nº 6.

Dirección: Martín Caparrós y Jorge Dorio

Jefe de redacción: Guillermo Saavedra.

Secretaría de redacción: María Moreno.

Jefe de arte: Eduardo Rey.

Colaboradores de arte: Alicia Rey 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), Elena Massat (Infantiles), Horacio González (Actualidad), C. E. Feiling (Poesía y teatro), Sergio Chejfec (Historias de vidas), Pablo Avelluto (Imagen y sonido), Guillermo Schavelzon (Lector in mundo), Alicia Paz (Psi), Claudia Pérez Leirós (Ciencias), Gabriela Esquivada (Instrucciones), Tomás Abraham, Alejandro Abramovich, Adriana Amante, José Aricó, Mágara Averbach, Jorge Bandin, Pablo Bari, Sergio Berenshtein, Nicolás Casullo, Américo Cristóbal, Pablo De Santis, Octavio Di Leo, Christian Ferrer, Rita Fonseca, Ricardo Forster, Pablo Fuentes, Miriam Grignoli, Eduardo Grüner, Silvia Hirsch, Ricardo Ibarlucía, Norberto Iglesias, Luis Iní, Daniel Link, Carlos Dámaso Martínez, Marcos Mayer, Federico Monjeau, Graciela Montaldo, Marcos Nemenmann, David Oubiña, Pablo Pavesi, Salvador Pazos, Alejandro Piscitelli, María E. Qués, Analía Reale, Eduardo Rinesi, Jorge Rodríguez Mares, Nicolás Rosa, Matilde Sánchez, Beatriz Sarlo, Marcelo Sauri Ortiz, Daniel H. Scarfó, Oscar Scopa, Silvia Tabachnik, Claudio Uriarte, Esteban Vernik, Pedro Vialatte y Jorge Warley.

Diseño de tapa: Eduardo Rey.

Foto de tapa: "Joven piloto" de August Sander.

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

Películas: Fotomecánica Giaquinto, Rivadavia 2134, 5º G.

Impresión: Edigraf, Delgado 834.

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

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

Babel es una publicación de Puntosur S.R.L., Julio A. Roca 751, 4º C, tel. 331-6481/7344/6619, (1067) 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. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, de Josefina Ludmer. Pág. 4

Tráfico/Lo que no debe decirse. Pág. 6

Sucesos argentinos/Ranking del mes. Pág. 7

Narrativas. Pág. 8

Siluetas. Djuna Barnes/Max Beerbohm. Pág. 12

Infantiles. Pág. 13

Bárbaros. Literatura de los indios de Estados Unidos. Pág. 14

Actualidad. Pág. 17

Poesía y teatro. Pág. 21

Dossier. *Viena fin de siglo*: el alegre apocalipsis. Pág. 22

Historias de vidas. Pág. 30

Imagen y sonido. Pág. 31

La mesa de luz. Nicolás Rosa/El buscón. Pág. 32

Lector in mundo/Lamujer publica. Pág. 33

La esfinge. Entrevista a Cecilia Absatz. Pág. 34

Humanidades. Pág. 37

Anticipo. *Larva*, de Julián Ríos. Pág. 42

Psicología y psicoanálisis. Pág. 44

Anticipo. *Cristo de pie*, de Dalmiro Sáenz. Pág. 46

Instrucciones. Pág. 48

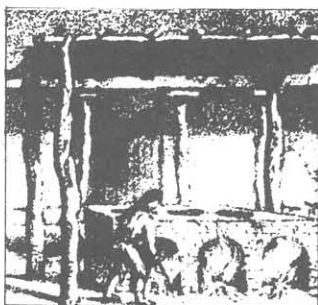
Ciencias. Pág. 49

El potrero. Los juegos de Babel. Pág. 50



Ludmer: El género gaucho

Josefina



blema lingüístico es político, las políticas de la lengua son políticas, y las lenguas de la política son la política. El género es politológico de un modo indiferencial. El uso de la voz "gaucho" en la voz del gaucho implica un modo determinado de construcción de esa voz. El género explora el sentido de la palabra "gaucho" sometiendo a reglas precisas: marcos, límites, interlocuciones, tonos, distorsiones y silencios. El sentido de esa voz es su construcción y a la vez su interpretación. El género, como el ejército, como la ley, sirve ahora para definir la palabra o la voz "gaucho"; el género puede sustituir a la ley (que define al gaucho como "delincuente"), y al ejército (que lo define como "patriota"), porque define las condiciones de uno y otro, y sus sentidos, en la construcción de su voz. Define los usos posibles de la palabra y con ella los de los cuerpos; dice qué es un gaucho, cómo se lo puede dividir en legal e ilegal, "bueno" y "malo", para qué sirve, qué lugares ocupa, y esto en la voz misma del gaucho. Hay otra vez una circularidad de los usos de los cuerpos y de los sentidos de las voces. Si los gauchos sirven, la voz tiene un sentido y un uso posible en la literatura; si no son usables, si se sustraen como Facundo, la voz "gaucho" tiene un sentido negativo. El género se sitúa entre los dos sentidos para pensar su diferencia en los usos diferenciales de las voces. Y la lógica de los usos da otra vuelta más: el género explora el sentido de la voz "gaucho" en y por el uso de la palabra del gaucho, y ese uso es a la vez el uso del gaucho, el otro de los sentidos o definiciones del género. El género es un tratado sobre los usos diferenciales de las voces y palabras que definen los sentidos de los usos de los cuerpos.

La segunda cadena tiene, entonces, un sentido transversal al de la primera, como de fuga y volumen; del uso de las voces remite al uso de los cuerpos. Es el eslabón entre el espacio exterior y el interior del género. La forma de las dos cadenas es la forma que trazan *La ida* y *La vuelta* y esa circularidad es el deseo, el sueño, la lógica y el otro límite del género.

5. Primer trazado del género

A. Las dos cadenas y sus eslabones (que forman una fuga, una vuelta, un volumen) definen el espacio lógico del género, que es el espacio común entre el conjunto del género y su frontera exterior o su re-

vés: la orilla donde el uso de la voz (género) y el uso del gaucho remiten uno al otro, en círculo. Como si fueran autorreferenciales. De un lado y del otro de la frontera. Y el lugar, también, donde *de un lado* las palabras escritas letradas, de las leyes y los ejércitos, que definen los usos de los cuerpos, son *del otro lado* voz (del) "gaucho" y pueden ser dichas por algo así como una voz-arma y una voz-ley y también una voz-patria y hasta una voz-estado. Porque se trata de una voz escrita. La orilla donde las leyes y los usos diferenciales de los cuerpos son la voz diferencial escrita de los textos gauchescos. Las cadenas de usos enlazan las dos orillas que componen el espacio lógico del género porque sus eslabones (sus anillos) están de un lado y del otro; no forman una secuencia lineal sino niveles diferentes: cada anillo marca un salto de un registro de la lengua a otro, un pasaje de un universo a otro. Cuerpos, voces, voces escritas, palabras escritas. En el Tratado no se trata de determinismo, de funcionalismo ni tampoco de moralismo; no se trata con causalidades verticales ni con implicaciones horizontales. Pasar del uso del cuerpo por la ley escrita a la voz escrita (género) y del género al uso del cuerpo otra vez, implica saltar de un universo de sentido a otro. Esos saltos se sueldan con los eslabones de las dos cadenas, que son anillos o alianzas.

Otra versión aproximada para el Ensayo: el trazado de los límites del género que realizan las dos cadenas de usos tiene la forma de puntos de circularidad (alianzas), de diferentes niveles, entre los usos de la voz del gaucho y los usos del gaucho en la otra palabra, en la no voz del género que es la palabra letrada. Cada vez que se define y usa al gaucho de un modo diferencial en el universo de la palabra letrada (porque se le aplican leyes diferentes y porque con esas leyes se usa su cuerpo en las guerras y en el trabajo de un modo diferente al de otros cuerpos) se encuentra la frontera exterior o el revés del género. Es el universo de la palabra letrada en el registro de lo escrito. El otro lado de la frontera, el del género, sigue el mismo trazado pero en la voz diferencial, en la diferencia de registro: en la voz escrita que es la lengua específica que produce el género. De un lado Facundo, El matadero, la Biografía de Rosas de Pedro de Angelis, las Bases de Alberdi y los Póstumos, la Excursión a los indios ranqueles y hasta el Himno Nacional, lo que cantan todos. Y los ejércitos, las disposiciones, prácticas y leyes



referidas a los vagos. Del otro el género. (El género condensa al exterior a la indiferenciación, a la indefinición: a los géneros inclasificables de Facundo, de la Excursión, de El matadero y hasta del Himno. Y también condenó a la crítica a discutir durante décadas sobre esos "géneros" o a leer ese objeto no género para delimitarlo.) La zona donde una y la otra orilla se tocan está ocupada por círculos o sistemas de referencia mutua (anillos, alianzas) entre los usos de la voz (la voz escrita del gaucho) y la palabra letrada. Y, afuera, los usos de los cuerpos. Esas alianzas marcan, también, la ficción del género en su relación con la otra cara del espacio lógico (y contaminan de ficción, también, esa otra cara). Porque allí la voz escrita del gaucho choca con "lo real" (y la realidad es la otra palabra, la palabra letrada y no la voz), y se vuelve sobre sí, otra vez, para seguir un recorrido que da, él también, una serie de vueltas, casi en círculo. En esas remisiones y referencias mutuas, en las alianzas, en los choques, círculos, idas y vueltas, se reconoce el género como género. Y se lo puede reproducir cada vez que aparece una palabra escrita que se dice la voz de un gaucho y lo define. Y cada vez que esa voz escrita es arma-ley-patria-estado.

Z. El espacio lógico del género, el espacio interior, el de las cadenas de usos y las alianzas, tiene otra dimensión más: es el espacio histórico (el tiempo) entre la independencia y la constitución definitiva del estado en 1880. Es en el espacio histórico donde se despliegan las vueltas de los eslabones y anillos de las cadenas del espacio lógico del género. Cuando se recorren las dos cadenas de usos se recorre el espacio histórico entero y entonces se vuelve casi al punto de partida, pero al revés, en la orilla opuesta. Martín Fierro, después de la primera vuelta de Fausto, vuelve a trazar todo el género pero en sentido inverso, en el sentido inverso al de Hidalgo, en una *Ida* que se vuelve sobre *La ida* y toca casi la otra orilla de la cadena, exterior y superior, en su extremo. Casi en el límite de la frontera exterior, *La ida* aparece entonces como el fundamento del género, su lugar de autorreferencia, y *La vuelta* pone otra vez en movimiento la cadena para abrirla y cerrarla a la vez en su punto de partida y, esta vez casi en la orilla superior del espacio exte-



chesco

Un tratado sobre la patria

rrior (aquí es donde Sarmiento y Alberdi se unen y giran para siempre). Es porque Martín Fierro se sitúa en los dos extremos, la orilla inferior (*Ida*) y la superior (*Vuelta*) del trazado del género, y en su parte final, que se encuentran en él todo el dibujo y la forma del género pero en otro sentido. En el otro sentido de la vuelta. Ocupa el extremo del espacio lógico, cuyo otro extremo ocupa Hidalgo, porque ocupa el fin del espacio histórico cuando se vuelve sobre sí mismo para dar el giro final. Esto ocurre porque se han recorrido en su totalidad las dos cadenas con sus anillos y se las encuentran en su punto final, en el extremo del círculo y, en otro nivel, y al revés, en el punto de partida.

La vuelta vuelve a recuperar el sentido del "gauchito delincuente" de la ley y vuelve a la ley en la voz escrita. En ese punto se cierra la cadena de usos y la guerra de definiciones: 1879. Es el fin de la voz del gauchito (que en los consejos de *La vuelta* ya es "el hombre") y a la vez el punto de contacto máximo con lo que no es género. *La vuelta* es la institución de la voz "gauchito" como opuesta definitivamente al "delincuente" y al soldado de la ley diferencial: como trabajador. Pero *La vuelta* también vuelve a Hidalgo y a los enemigos de Hidalgo y a todo el sistema en el momento de su emergencia, y hasta cita a *La ida*. Incluye todo lo que antes enfrentaba como enemigo porque ya no hay enemigos que necesiten ser enfrentados con y por los gauchos. El negro de la payada cierra el círculo; desafía a Martín Fierro con el canto, con la voz, y pierde, está abajo de Martín Fierro y es su otro, y dice que en adelante va a cantar para consuelo, con lo que se vuelve al preludio de *La ida*. Borges pudo leer eso (por su presente, por su propia historia) y al escribirlo cerró definitivamente el clásico porque le bajó la orilla: hay que pasar a un color otro, más bajo, para poder empezar otra vez las vueltas eternas de la infamia. Pero cuando *La vuelta* cierra el género no hay otro género negro (más tarde estará *Cosas de negros* de Vicente Rossi, que a Borges le gustaba tanto), sino otra cosa que se abre, otra cadena de usos: el uso del género para pasar a otro género literario. Al sainete, al grotesco, o directamente al canto de donde salió, al tango y a la milonga. Y también a la novela con las voces del gauchito y las palabras letradas delimitadas nitidamente, separadas, en Juan Moreira y Don Segundo Sombra. O al cuento. Borges marca en este punto el fin (en "El fin") de esa



otra cadena de usos que nace en *La vuelta*: el uso del género para producir literatura. Y la cierra en 1940, porque ése es el fin de otro espacio histórico, que cierra el espacio lógico de las cadenas de usos del género a partir de Martín Fierro. Los negros son otros. La última cadena del género que se abre con Martín Fierro, la del uso del género para producir literatura en otro género, parece cerrarse entonces con el cierre del espacio histórico que se abrió cuando se cerró el espacio histórico del género.

Cuando los negros son los otros negros se abre otra vez, increíblemente, y con un salto hacia atrás, la cadena de producción de literatura del género. Borges, con Bioy, los oyen durante el peronismo (su voz parece ocupar el espacio entero de la patria) y, entonces, desde adentro, dan un salto atrás y vuelven al Ascasubi exiliado para escribir "La fiesta del monstruo". Escriben "La refalosa" de Ascasubi, pero la víctima de los salvajes con sus voces imposibles no es el gauchito Jacinto Cielo (el Jesús gauchito de Ascasubi) sino el otro Jesús, el judío. Los monstruos y las voces escritas de Borges-Bioy matan a un judío.

Como se ve, las vueltas y retornos hacia atrás y hacia abajo, hacia las orillas inferiores y superiores, y también hacia cielo y exilios diversos, parecen definir el cuerpo del género. Y desde el salto de Borges y Bioy, o desde el peronismo, el género sufre una transformación estructural: se escribe y lee de a dos, y de diferente oficio, para llamarlo de algún modo. Borges y Bioy, los hijos de El Caudillo y de Antes del 900: un poeta, cuentista, e, sayista, y el otro sobre todo novelista. Y pronto, también de a dos, en 1966-1967, 1969, Osvaldo Lamborghini y Leopoldo Fernández, un escritor y un crítico, volverán a escribir la refalosa de la patria o muerte del fin de los '60 que es El fiord. La lógica de la alianza del género es llevada desde entonces a sus autores. Como si el Pollo y Laguna de Fausto reaparecieran en el futuro como escritores del género para dejarlo leer y escribirlo con una voz oída y una palabra escrita (como si "El Fausto criollo" de El tamaño de mi esperanza se hiciera realidad). El tiempo del género es siempre el futuro, la literatura del futuro, el libro futuro.



Fragmentos del capítulo primero de *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*. Josefina Ludmer. Sudamericana. Buenos Aires, 1988, 320 págs. Alrededor de A 170.

De los tonos de la crítica

La crítica literaria es antipática y, en ocasiones, está más cerca del oficio que del arte y lo que finalmente importa es la literatura y el *pathos* de la literatura es otro mambo, y, sin embargo, se trata con palabras, se trafican palabras para establecer o desordenar lecturas. Se usan palabras, para traducir la realidad, que no es verbal, en objetos verbales. Se usan otras palabras para traducir los objetos verbales en, simplemente, lecturas. La crítica literaria es antipática porque trabaja desde el otro lado de la literatura, desde el lugar creativo y contrapático de los objetos verbales, y éste es, finalmente, el lugar que elige Josefina Ludmer para decir sus cosas. Escribe desde la región contrapática de la literatura a partir de su alteración, a partir de la lectura que metamorfosea la letra impresa. Josefina Ludmer, para completar el recorrido, piensa los problemas de un género literario resistente a los sucesivos intentos de canonización que, desde Lugones hasta la legalidad del día de la tradición, promueven una neutralización de oposiciones tan virulentas como soslayadas.

"El problema es qué es lo que deja leer lo que se quiere leer" sentencia Ludmer para referirse a la dinámica del género gauchesco y para leer, a su vez, los límites internos y externos de su análisis y del género mismo: "El género borró una división y transgredió una frontera: la de la separación entre literatura y no literatura según lo oral y lo escrito. Escribió lo nunca escrito y entonces cantó lo nunca cantado en el espacio de la patria (...). Esta no es solamente una definición literaria del género. Es otro ensayo de construcción del contexto (un aparato para dejar leer lo que se quiere leer) y, como tal, propone otra historia". Leo en estas citas un plan de operaciones, un programa constituido a partir de sus alcances manifiestos en la propuesta de construcción de un contexto —un aparato (subjetivo, necesariamente subjetivo) para dejar leer lo que se quiere leer— para desarrollar otra historia, una historia tendida sobre el gesto recitativo que dice (describiendo un semicírculo con los brazos, usando una voz impostada) "el espacio entero de la patria". Constató categorías ajenas a la legalidad crítica, contrapáticas en segundo grado, leo sentencias, en la apertura de cada párrafo más marcadas, a través de las cuales se constituye un tono hecho de sentencias que cuestionan, en sus momentos más felices, el sistema sagrado y consagrado de la crítica literaria. Se usa la "voz (del) 'gauchito'" en el interior del género y también en el estilo crítico que articula ese tono.

Para usar ese otro tono en su crítica, Ludmer usa con considerable privilegio las categorías lógicas de Wittgenstein. Ludmer cita a Wittgenstein, su diccionario preferido: "Lo característico del uso de la tautología es que nunca empleamos la tautología misma para expresar algo por medio de esa forma proposicional, sino que nos valemos del suyo sólo como un método para hacer visible en ella relaciones lógicas entre otros enunciados." Ludmer usa a Wittgenstein para enunciar los problemas de la crítica, es —en sus propias palabras— uno de sus instrumentos de medición más precisos. Ludmer asalta a Wittgenstein y expone sus armas en el ataque, el *background* teórico y el peso subjetivo de su lectura. Escribe en primera persona para decir que no existe la crítica objetiva, se coloca en las diminutas letras de las notas y en la zona de las referencias legalizadoras de la crítica habla de sí misma y de su cocina y de sus tribulaciones: "Me costó mucho llegar a la fórmula del género: en la voz del gauchito define la palabra 'gauchito': voz (del) 'gauchito'. Años de trabajo con el desafío y el lamento".

"Cada libro es una táctica", escribió Walter Benjamin y la definición se inscribe y se ajusta a los distintos movimientos de la crítica de Ludmer. Sus libros anteriores describen el sentido de los desplazamientos. En los títulos se define una metodología y un tipo de lectura, una interpretación para Cien años de soledad, los procesos de construcción del relato en el caso de Onetti y, finalmente, un tratado sobre la patria, el título que alude, de manera ambivalente, a su propuesta de trabajo y a una definición del género gauchesco. La ambivalencia, sin embargo, no es tal; no se trata de dos valores sino de dos posiciones enunciativas que sostienen una relación tautológica.

El vaivén enunciativo organiza el libro, la operatividad crítica se construye a partir de dos velocidades, dos tonos en los que se perciben los movimientos de la lectura. El capítulo primero define la orientación doctrinaria del tratado, los límites políticos y literarios del género recíprocamente atravesados. La entrada al circuito comporta un ejercicio de velocidad pura, un desarrollo de alta velocidad en las curvas veloces, que se traduce en el tono de literatura crítica, en la escritura curva que describe el arriba y el abajo del género, para mejor curvar sus límites previsibles. El capítulo segundo modifica la marcha de la escritura, el tránsito tiene otra velocidad y para sostener la velocidad inicial, para mantener algo del tono veloz del primer capítulo, Ludmer usa la técnica de la crítica literaria, un arte de las rectas del circuito apenas curvado por la omnipresencia de Borges y por la subjetividad del universo Lamborghini (Osvaldo), otra vez en la zona personal de las letras diminutas, las letras en las que se leen las cláusulas secretas de un contrato. Hablo de los tonos del libro y omito las estructuras que ordenan y presiden la lectura del Fausto, digo estructuras y verifico la dificultad de la crítica para pensar en otros términos, para sustraerse al sistema de simetrías y correspondencias que puede leerse en la dicción de las no curvas. De todas maneras, la dirección del tratado no remite a recorridos paralelos y a esto contribuye la voz y el tono de *sprint* final del lado B del libro, el lado B del capítulo cuarto y final. El lado B es la otra cara de la velocidad pura, la voz mujer desgraciada de la "voz (del) 'gauchito'". Pero este tono es una metáfora del hijo de Cruz y de la Inocencia, una treta para transformar la voz y las trampas de Picardía, sus juegos nominales para enmascarar la contraestructura de sus consejos, en otra curva de la crítica. Picardía, el hijo de Cruz y la Inocencia, es la otra voz del género y la exposición de la recurrencia de motivos aliterados, los motivos de la escarapela en la imagen escogida por Ludmer para representar la secuencia celeste-blanco-celeste o, en términos del Martín Fierro, ida, vuelta y vuelta de la ida encamada por Picardía.

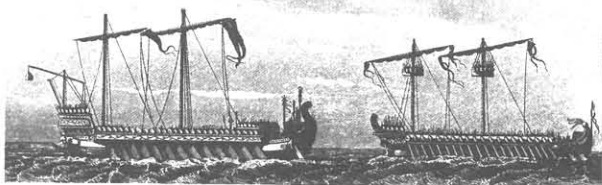
(Me parece curiosa la sobredeterminación del nombre, ya no de los nombres del género, sino del alias China con que Ludmer circula por el mundo y pienso en casos semejantes: Pound y su poema sobre la usura; Cancelarich, arquero de Ferro, un equipo que concibe el fútbol a partir de una estrategia defensiva. Cito a Ludmer: "En *La vuelta* los nombres de *La ida* sufren el proceso de todo el texto y el género: se institucionalizan o se transforman en metáforas." En este caso la metáfora es el otro nombre, el pseudo-nombre que es, sin embargo, el nombre (im) propio de la firma. El nombre es otro de los lugares inscriptos en la escritura y es la voz (de la) 'china' desde donde se concibe la "voz (del) 'gauchito'").

Pablo Bari

Lo nacional equidista sabiamente de la sangre y de las banderas y se da, para la lengua, en el rigor (Juan José Saer).

Tráfico

Una tribuna para los mercaderes



—¿Cuándo y cómo apareció en el mercado Ada Korn Editora?

—Durante años, la idea de una editorial fue para mí una magnífica obsesión, alimentada más o menos en secreto, compartida con unos pocos amigos, relegada por impracticable. Recién hacia 1983 se dieron las condiciones económicas para llevarla a cabo. A principios de 1984, comencé a leer manuscritos y, simultáneamente, encargué la traducción de *La memoria de Abraham* de Marek Halter, cuyos derechos había comprado. En diciembre de ese año pusimos en circulación los dos primeros títulos de este proyecto bastante personal, necesariamente modesto, casi artesanal, de producción de libros: *Ansay ó los infortunios de la gloria* de Martín Caparrós y *El vestido rosa-Las ovejas de César Aira*. Esa presentación en sociedad no fue casual. De algún modo, se estaba anunciando una línea: publicar textos relevantes de autores argentinos y, dentro de éstos, los más jóvenes, inéditos o escasamente editados, y aquellos que, habien-

do publicado algunos libros, lo hicieron al margen de las modas y las aparentes "demandas" del mercado.

—¿Reconoce Ingenuidad al encarar la empresa? Si la hubo, ¿cuánto les costó perderla?

—Habría dos aspectos. Uno vinculado a lo que yo sabía y otro a lo que ignoraba de este negocio. Lo que sabía lo había aprendido trabajando durante años en distintas editoriales: relaciones públicas, corrección, selección de textos, preparación de colecciones, etcétera. Ignoraba muchas cosas vinculadas a los aspectos técnicos de la producción y, fundamentalmente, a la comercialización. A pesar de que el sistema de producción había evolucionado mucho en el tiempo en que estuve alejada del mundo editorial, eso lo aprendí rápidamente, proque desde un comienzo —y no sólo por cuestiones de economía— había decidido encarar el trabajo con una intención artesanal: participar en la diagramación, la elección de tipografías, colores e ilustraciones, controlar la corrección, el ar-

mado, la impresión, la encuadernación, etcétera. Pero aquello que desconocía completamente y se convirtió en un escollo que aún persiste es la comercialización. El trato con las librerías comenzó siendo bastante bueno y, en la actualidad, es excelente. El nudo del asunto está en la distribución.

—¿Qué tipo de dificultades ha tenido?

—En rigor de verdad, se trata de un problema generalizado: la distribución en la Argentina es deficiente y eso lo sufren todas las editoriales pero sobre todo las chicas, porque dependen completamente de una distribución ajena. En nuestro caso, se nos ha cuestionado siempre la ausencia de cuatro colores en las tapas y ése es un punto en el que no pienso transigir: la sobriedad monocromática de las tapas está en consonancia con nuestros planes de publicación. Por otro lado, la editorial trabaja en un espectro que excluye sistemáticamente productos de venta más o menos segura como libros de autoayuda, testimonios de actualidad política, infantiles o de *best-sellers*. En fin, nuestros libros —generalmente de ficción narrativa— no se venden mucho y, en consecuencia, no constituyen un negocio demasiado atractivo para los distribuidores.

—¿Se trata de un gesto quijotesco, o trabaja con la creencia de que, a largo plazo, la calidad es rentable?

—Creo que se trata de esto último. Naturalmente, para protegerme, me manejo con tiradas pequeñas que se van vendiendo de a poco, pero regularmente. Por otra parte, empezamos a encarar módicamente una distribución propia en algunas librerías de la Capital y el interior del país y eso me ha permitido comprobar que un seguimiento

detenido, un trato flexible y, en fin, una relación directa con los libreros se traduce en una mejoría de las ventas. Todo esto es posible porque la editorial se mantiene con una infraestructura ínfima: somos cuatro personas, cada una de las cuales se multiplica en innumerables tareas.

—¿Cuáles son los criterios de selección de textos?

—Es algo absolutamente subjetivo. Tengo lectores, asesores, amigos, pero mis gustos personales son los que deciden en última instancia. Creo que esto es egoísta y generoso a la vez. Lo primero tiene que ver con poner en escena mi propia sensibilidad, mis gustos, mis caprichos (que refrendo rigurosamente suscribiendo las contratas) sustentados en la capacidad de conmoverme que encuentro en una texto: la lucidez, el humor, la respiración personal de una escritura. El lado generoso tiene que ver con mi vocación de docente —la ejercí durante años y, en algún momento, volveré a ejercerla con pasión—: la idea de que algo que conozco y me gusta intensamente debe ser transmitido, publicado, para que otros lo compartan conmigo.

—¿Este criterio se traduce felizmente en las ventas?

—En las ventas, más o menos, pero en las críticas casi siempre.

—Lo cual confirma que, en la Argentina, las críticas no sirven para vender libros.

—Pero a mí me sirven, me gratifican. Y, en todo caso, los críticos son también lectores que ayudan a consolidar esa apuesta de la que vos hablabas: a largo plazo, la buena literatura debe ser rentable.

(De una entrevista con Salvador Pazos)

Lo que no debe decirse

Una columna de José D. Forgione

RESTAÑAR UNA HERIDA

Las heridas se curan o se cierran pero no se restañan. *Restañar* es estancar, parar o detener el curso de un líquido o humor. Dicese con especialidad del derrame de la sangre.

Estancar, parar o detener la sangre no es lo mismo que curar o cerrar una herida.

"Restañada la sangre y cerrada las heridas de la guerra más monstruosa que conoció la historia, perdura su recuerdo como una sombra siniestra".

Ha dicho acertadamente don Manuel de Saralegui:

Las heridas pueden curarse, abrirse, cerrarse, enconarse, cicatrizar, etc. pero nunca, nunca restañarse.

¿ZÁFIRO o ZAFIRO?

Muy contadas son las personas que acentúan en forma correcta el nombre *zafiro*. El mal no es solamente argentino: en el mismo error se incurre en varios países sudamericanos, error que consiste en convertir la palabra *zafiro*, que es grave, con acento prosódico en la penúltima sílaba, en voz esdrújula, "záfiro", lo cual constituye una impropiedad.

Hace algún tiempo un profesor pidió en una joyería bonaerense un anillo con zafiros incrustados. El dependiente lo miró sonriendo y le espetó esta peregrina corrección:

—Záfiro querrá usted decir...

No, señor... —Le respondió el cliente— digo bien: *zafiro*...

El empleado guardó silencio y le miró con fijeza. En aquella mirada el vendedor encerró, sin duda, una respuesta; quizá la siguiente:

—Me callo para no armar un escándalo... Me va a enseñar usted a mí, a mí que hace tantos años que estoy detrás de este mostrador vendiendo "záfiro"...

Zafiro es una voz de origen hebreo. Denota corindón cristalizado de color azul. Zafiro blanco es el corindón cristalizado, incoloro y transparente. El zafiro oriental es muy apreciado por su brillo u oriente.



"CANDALILLAR"

"Candalillar" es un verbo creado por las modistas y costureras porteñas. En el vocabulario castellano figura el nombre femenino *bastilla* con la explicación siguiente: doblez que se hace y asegura con puntadas, a manera de hilván menudo, a los extremos de la tela para que ésta no se deshila. Las modistas cubanas dicen *candelilla*.

Es posible que del nombre *candelilla* se haya formado el verbo *candalillar* y de éste, *candalillar*. En lugar de *candelillar* y

candalillar podría decirse *bastillar*, dicho sea esto con perdón de los severos limpiadores del habla.



"BASURAL"

1. Estoy cansado de ver ese "basural" en los fondos de la casa.

2. Los vecinos presentaron una nota al Intendente en la que piden se proceda a limpiar el "basural" que existe en la esquina de las calles...

Quizá el justificable deseo de eludir el uso de una palabra tan... tan común como lo es *basurero*, ha movido a algunas personas a sustituirla con el neologismo "basural".

En nuestro idioma *basurero* no es únicamente el buen hombre que lleva o saca la basura al campo o lugar destinado para echarla, sino también, el sitio en donde se arroja y se amontona la basura.

"Basural" podrá resultar más poético y menos chocante que su sinónimo ya mentado; pero la Academia es inflexible y además, concede escásima importancia a esas cosas que apenas preocupan a la gente y mucho menos aún a algunos intendentes.

EMPRESTAR — "EMPRESTAME"

Emprestar es un verbo anticuado, de uso vulgar en España y América. Equivale a *prestar*. Las personas que actualmente lo

usan, asignarle el sentido de la frase "pedir prestado".

1. Hágame el favor de "emprestarme" un martillo.

"Emprésteme" dos pesos.

En la campaña argentina se emplea con bastante frecuencia la palabra "emprestame" en vez de *empréstame*, con lo que se incurre en una censurable transgresión gramatical en cuanto al acento se refiere. El uso del verbo *emprestar* es a todas luces innecesario y de mal gusto. En su lugar ha de decirse *prestar*.

Hágame el favor de *prestar* me un martillo. *Présteme* un libro. *Vivir de prestado* es vivir de modo precario.

"BOMBACHA" — BOMBACHO

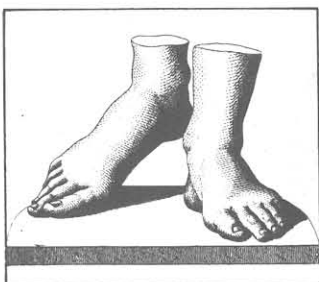
En buen castellano, *bombacho* es el pantalón ancho cuyos periles terminan en forma de campana abierta por el costado y con botones y ojales para cerrarla. Esa prenda masculina de vestir ha sufrido, en los países sudamericanos algunas modificaciones en su hechura.

"¿Quién al ver la forma del pantalón *bombacho* no diría que *bombacho* viene de *bomba*? Pues según el Diccionario parece que se origina de una voz turca que ninguna relación ni analogía tiene con *bomba*, por más que los dichos pantalones *bombachos* asemejen unas bombas".

La Academia no ha incorporado al léxico el nombre femenino "bombacha", de uso tan generalizado en varios países sudamericanos. Esperemos que en los próximos años, los señores académicos acepten esta voz.

"CALZONUDO"

"Calzonudo" es un argentinismo. Dicese del hombre condescendiente o muy débil de carácter. Se trata de una deformación del nombre correcto *calzonazos*, que se emplea en sentido figurado y familiar como equivalente a "hombre muy flojo y condescendiente".



Vamos Di Tella, todavía

Eran los tiempos en que había que someter los pies a la ortopedia pop de los zapatos de Dalila Puzzovio, usar mangas jamón en delantales escolares de Madame Frú Frú y tener las pestañas dibujadas como un centímetro de sastrer, si se era mujer y, si se era hombre, aprender a chorrear camisetitas en forma de mandala, tener la melena de Verónica Lake y las botamangas de los pantalones tan anchas como una pollera, aunque todo esto era perfectamente intercambiable. El Instituto Di Tella que, aunque favorecía muchas disciplinas era conocido por su apoyo a las artes visuales y al teatro de experimentación, era el espacio de estas modas que podrían sintetizarse en el slogan "la década en que estuvimos en la calle". *Body art* que no necesitaba convocatorias prestigiosas y se representaba en un mapa que Roberto Jacoby dibujó con la punta del compás puesta en Viaducto y Florida pero difuminable en versiones libres por la avenida Corrientes y hoteles melancólicos.

El Di Tella ya no está al lado de la Galería del Este y ha quedado más claro que no sólo se ocupa de artes visuales sino de otras disciplinas que rozan el trabajo académico sin ambición de berrinches vanguardistas. Sin embargo, manteniendo las mañas, el Instituto creó en 1985 un premio anual rotativo en Artes visuales, Música y Teatro, destinado a elegir artistas que se hayan destacado por la totalidad de su producción. El primero, entregado conjuntamente con el Museo Nacional de Bellas Artes se lo llevó Alfredo Hlito, artista plástico que se encontró de buena gana con la friolera de 4.000 dólares. El segundo año del concurso le tocó a la música y se otorgó con el apoyo del Mozarteum Argentino al compositor Antonio Tauriello y la obra se estrenó en agosto pasado en el Teatro Colón.

Este año el premio de Teatro tendrá la venia del Teatro Municipal San Martín y consistirá en la misma suma de dinero. La pieza ganadora será representada en esta última institución durante 1989. El jurado, estará integrado por el director Alberto Ure, representante del Instituto Di Tella, Kive Staiff por el San Martín y el crítico Gerardo Fernández.

El Plata en videos

Siempre resulta raro que esos burladores de la educación moderna llamados Los Melli actúen en un lugar llamado Foro. Resulta aún más extraño que en el mismo lugar estén pasando videos de gente joven, con títulos como *Mamá era punk* o *Un martini en las dunas*. Lo cierto es que el Foro Gandhi-Nueva Sociedad seguirá exhibiendo con la colaboración del IIPAC la muestra de Video Joven Rioplatense que comenzó el lunes 5 de diciembre y se prolongará a lo largo de todo el mes de enero. El lunes 2 se proyectarán *Viejos* de Daniel Díaz, *Juanita* y *Manuela* de Néstor Manzini, *Señal de ajuste* de Juan José Ravaoli, *Todos un granito de arena* de P. López Espíndola y *Entretelares*. El 9 se proyectará *Cállense* de Juan Pangol, *Para una tumba con nombre* de Rubén Cusati, *El foro contemporáneo*-El poder de Rolando Candino, *Fabián Hofman*, *Enrique Marmora*, *Alejandro Rozitchner* y *Carlos Trilnick* y *Los ojos en la nuca* del Grupo Hacedor. El 16 —las funciones son siempre a las 19 y 30 y las 21— el Foro pasará *Las imágenes de la música* de Esteban Sor, *Roles de Graciela Taquini*, *The flying kiss* de Esteban Laufer, *Elipsis II* de Carlos Trilnick, *Todos los hombres son mortales* de María Civalé y *El usuario* de Diego Lascano.



Don Manolo y el arte al por menor

Hasta el 6 de enero la librería Clásica y moderna se transforma —amén de seguir siendo taberna soft y librería hasta para insomnes— en almacén de arte, manufactura y diseño. Hay de todo como en botica pero con firmas de buen ver: orfebrería de Gaviota Belén, esculturas de Marcia Larrubia, Lila Oliva y toda la troupe del bronce (gres, hierro, resina y cerámica); alfarerías de Mabel Santos y Rubén Farsani; calcos de Alberto Pérez, Teresa Marietti y Nelly Goldemberg; cartapestas de Ana María Mugnani, André Grün, Bimba Bonard, Francis Dupes y Alberto Mom; papier maché de Beatriz Frinkel, Zulema y Jorge

Ranking del mes

Ficción

Historia del Triste. Horacio Vázquez Rial (Alfaguara).
Castigo divino. Sergio Ramírez (Sudamericana).
La conjura de los necios. John Kennedy Toole (Anagrama).
Eddie Black. Walter Shapiro (Emecé).

No ficción

De los espejos y otros ensayos. Umberto Eco (Lumen).
El género gauchesco. Josefina Ludmer (Sudamericana).
Montoneros, final de cuentas. Juan Gasparini (Puntosur).
Tiempos modernos. Paul Johnson (Javier Vergara).

Librerías consultadas: Clásica y Moderna, El Banquete, Fausto, Gandhi, Hernández, Premier, Prometo, El Monje (Quilmes) y Capitulo (La Plata)

lina Núñez y ropas de Medora Manero, Mary Tapia y Vicente Gallego.

Las imágenes son de un barroquismo imprevisible: patos mexicanos, palomas de Jalisco, ángeles, reyes románicos, caballos criollos, máscaras venecianas, peces de la isla de Pascua y *tutti cuanti*, producidos por la arquitecta Balbina Paludi.

Otra de Gandhi

El 20 de diciembre en el Foro Gandhi se hará un homenaje a Héctor Viel Temperley, el autor de *Hospital Británico* y *Crawl*. Beby Pereyra Geiz le pondrá voz a los poemas elegidos por Oscar Scopa. El 21 Fernando Moy, El amante rosado, y Federico Lescano (fundador de Speed) leerán poemas con la presentación de María Moreno. El 28, el ex vergara Pablo Dreyzik pisará el mismo escenario que su hermano (El Melli Damián) para anticipar la lectura de Guillermo Saavedra y Alberto Laiseca. Todos poetas.

La lengua en el verano

Los amantes de la estructura profunda, los actos elocucionarios y los sememas de toda laya suelen ver con pena el decaimiento de tan nobles prácticas durante los tórridos meses estivales. Con espíritu solidario ya que no crematístico, la licenciada Eva Tabakian, a la sazón armenia de linaje y estoica de costumbres, se dispone a soslayar por unas horas los trampolines y las playas para ofrecer un curso veraniego de lingüística. Los interesados podrán solazarse al calor —moderado— de la Semántica, la Pragmática y el Análisis del Discurso, variedades de la disciplina a las que se aboracará la licenciada en dicho curso. Los interesados pueden solicitar información al teléfono 72-6333.



Otro animal

Entre ornitorrincos, asnos, mosquitos y topos, la cultura busca un animal totémico para tomarse en solfa. Ahora le toca al murciélago. Germán L. García ha fundado una publicación con ese nombre cuyo subtítulo de tapa es "una revista freudiana al día". En *El murciélago*, se recoge una presentación al vuelo del director, artículos como "Una cuestión murciélagos" de Jacques Lacan, "Resistencia del psicoanálisis" de Colette Sollers, "Una clínica" de Eric Laurent; textos sobre Jean Paulhan, Kurosawa y Tarkovsky; una "Tesis sobre el cuento" de Ricardo Piglia y un dossier sobre la pubertad armado por distintos autores. *El murciélago* es una publicación de Anáfora editorial. Para orientarse en la oscuridad.

Por inauguración Descuento 30% Puntosur Libreros

Editoriales: Puntosur/Del Sol/Nueva América/Contrapunto/Legasa/Bruguera/
Editora 12/ Helguero/Tarso/Universidad Nacional del Litoral/Oveja Negra
(Colombia)/Monte VI (Uruguay)/Marcha (Uruguay)/Nueva Sociedad (Venezuela)

Av. Corrientes 1225 Capital - Tel. 35-2355



Cae la noche tropical.

Manuel Puig. Seix Barral.
Barcelona, 1988, 222 págs. Alrededor
de A 115

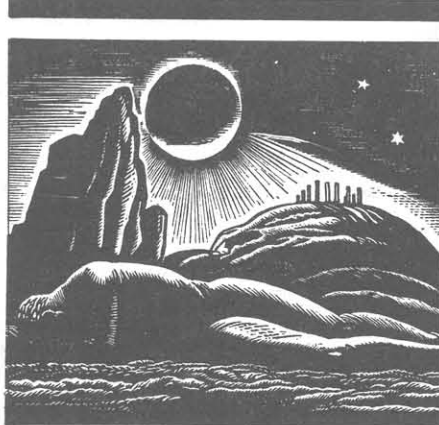
Esperábamos desde hace seis años (desde *Sangre de amor correspondido*, 1982) una novela de Puig y ahora esto: dos viejas, dos inverosímiles viejitas argentinas conversan en Río de Janeiro, donde una de ellas está viviendo. Son hermanas y Luci, la que vive en Río, le cuenta a la otra los amores de su vecina Silvia, también argentina, cuarentona, psicoanalista, vagamente de izquierda, separada y un poco patética. Como en toda conversación, permanentemente se deriva hacia otros temas: el pasado y la memoria, la pérdida de seres queridos, el estremecimiento sexual que alguna vez sintieron, la familia, la política: la vida entera.

De los doce capítulos de *Cae la noche tropical* siete están ocupados por el sabio discurrir de las ancianas. El resto son cartas: Luci se va a Lucerna, donde uno de sus hijos, el que la acompañaba en Río, piensa instalarse. Nidia decide permanecer en Río, pese a la preocupación y las exigencias de su familia porteña; debe buscar compañía para sus caminatas y sus noches: su vejez (tiene más de ochenta años) y su salud no le permiten andar sola. Con los acompañantes, entre los acompañantes, habrá nuevas historias de amor, y un episodio policial que decide a Nidia a volverse a Buenos Aires. Al final de la novela, sin embargo, sabemos que Nidia vuelve a Río. Sabemos, también, que se roba una manta de viaje del avión.

Esta exposición del argumento es deliberadamente parcial: oculta y tergiversa algunos hechos cuya revelación impedirían al lector disfrutar del suspenso que articula la novela. Pero alcanza para plantear algunas hipótesis sobre esta octava novela de Manuel Puig (n. 1932), sin duda el más estimulante narrador argentino de los últimos veinte años. Veinte son, precisamente, los años que separan *Cae la noche tropical* de *La tralación* de Rita Hayworth, aquella mística novela que introdujo disturbios en el sistema literario que todavía, y afortunadamente, no han podido ser asimilados del todo.

Ya se sabe, hay en Puig una obsesión por dar cuenta de la conversación social a partir de la que la subjetividad es posible. Y si ciertos géneros (hegemónicos en nuestra época) como la entrevista ficcionalizan una conversación entre interlocutores socialmente significativos (los que hablan son quienes desempeñan funciones de dirección de algún tipo; los que hablan están en posesión de una identidad social cuya elaboración pública interesa reforzar y masificar), en Puig asistimos al espectáculo de la conversación entre interlocutores siempre insignificantes: el coro de mujeres en el primer capítulo de *La tralación*..., Larry y Ramírez en *Maldición eterna a quienes lean estas páginas* (1980), por citar sólo las dos mejores novelas de Puig. Literatura de la trivialidad, estereotipos culturales y discursivos, desarrollo asistemático de las historias contadas.

Lo que diferencia el diálogo de la conversación en literatura es del orden económico: en el primer caso, personajes significativos en relación con el relato pronuncian enunciados significativos respecto de su desarrollo. La conversación, y Puig es el primero en notarlo, es una deriva temá-



Ciudad sobre el Tamesis. Amalia

Jamilis. Legasa. Buenos Aires,
1988, 139 págs. Alrededor de A 90

Lo real ya no es el refugio de la identidad para los habitantes de *Ciudad sobre el Tamesis*. A excepción de "Nicaragua ni-Managua" (el único de ribetes fantásticos), en el resto de los relatos la realidad se desmiente por la realidad misma, por la violencia con que irrumpe en lo rutinario la evidencia tangible de guerrilleros, desalojados, cabezas negras, Madres de Plaza de Mayo y parapolitales. Brutalmente, lo cotidiano debe ser el tranquilo espejo del sujeto para convertirse en una superficie increspada en la que ya no es posible reflejarse. Espejo paródico, que obliga a perderse, desconocerse, desidentificarse. No una realidad otra, sino lo otro de la realidad es lo que narra Amalia Jamilis en los relatos que integran su quinto libro, premio 1987 del Fondo Nacional de las Artes.

Sin embargo, la preocupación por comprometerse activamente con la comprensión de esa realidad compleja no logra amalgamarse con lo literario. Quizá por eso, dentro de climas literariamente logrados, la denuncia no consigue transmutarse en metáfora y se condena a frases hechas, terminando por asumir la forma de una impostación o una prótesis que no alcanza a integrarse orgánicamente a la literatura.

La reiteración de fórmulas conocidas congela en lo visible a algunos de los relatos. En otros, los hallazgos de su autora se desperdician, luego, por el abuso que se hace de ellos. Así, si "Aquí llega Carolina" (tal vez el cuento más logrado del conjunto) consigue cierto *suspense* a través de la imbricación de escenas separadas en el tiempo y el espacio, que son obligadas a fusionarse en la continuidad de un mismo discurso, la fórmula se repite, en cambio, con ligeras variantes y menos fortuna en "Ciudad sobre el Tamesis", en "Amar al próximo" y en "Buscando a Sepic" bajo el recurso de un montaje paralelo que, desarmando y alternando las secuencias, demora el desarrollo para generar una intriga que se evidencia vacía a medida que los relatos se acercan a su resolución.

Ciudad sobre el Tamesis construye, al contrario, su verdadero espacio de creación al retomar, en algunos cuentos, lugares, situaciones y personajes (a los que se alude en otros de sus relatos) para desarrollarlos en un nuevo contexto narrativo, creando así un sistema interno que se recicla constantemente de una manera inteligente. De esa forma, "Buscando a Sepic" encuentra en "Aquí llega Carolina" y en "Amar al próximo" dos desarrollos y dos resoluciones diferentes y contradictorias para una misma historia; distintas versiones de lo mismo enmarcadas en una apretada intertextualidad que se potencia a sí misma.

Ciudad sobre el Tamesis deja ver a una escritora de crispada sensibilidad. Pero, se sabe, con buenos sentimientos no se hace buena literatura. Jamilis, al menos, se toma la literatura en serio. Toca todas las notas aplicadamente, y si se detiene ahí, es el temor a dar un paso más allá de lo ya probado el que instaura la distancia con la auténtica creación.

Daniel Link

David Oubliña.

RECIENTVENIDOS

Vuelo hacia el peligro. *Arthur Hailey, John Castle*. Trad. de Stella López Pueyrredón. Planeta. Buenos Aires, 1988, 217 págs. Ya se sabe lo que puede ocurrir al viajar hoy en un charter: un desvío a Palestina, una intoxicación, la súbita detención de los motores; al menos eso dicen los libros destinados a sobresaltar las noches de los insomnes con aventuras sin salir de la cama y no siempre con sexo. Esta es una historia escrita por dos astutos del suspenso que, si no son Sartre, tampoco lo pretenden.

La rosa de Alejandría. *Manuel Vázquez Montalbán*. Planeta. Barcelona, 1988, 222 páginas. Una nueva de Pepe Carvalho, del que ya conocíamos, entre otras, *Yo maté a Kennedy*, *Los mares del sur* y *Asesinato en el Comité Central*. Falso localista, Montalbán insiste en renovar el realismo intentando una novela crónica.

Eddie Black. *Walter F. Shapiro*. Trad. de Nora Watson. Emecé. Buenos Aires, 1988, 231 páginas. El tipo Eddie Black es un vago, actor de medio pelo y sin trabajo, un chofer que se maldice cada mañana ante el espejo del baño hasta que mata a un tipo y la suerte empieza a sonreírle. Dios no es justo pero conde-



na con el remordimiento. Shapiro vendió tanto esta novela que ya tiene dos nuevos contratos.

El basural. *Carlos Gorostiza*. Sudamericana. Buenos Aires, 1988, 110 páginas. Interrogaciones acerca del Ser Nacional que se defienden, pero no tanto, de la alegoría a través de un personaje llamado Doña Argentina.

Benditos los puros de corazón y otras historietas. *Raúl Burd*. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1988, 110 páginas. Viñetas, más que historietas, que despliegan sordidez disfrazada de poesía para los humildes, bajo la dedicatoria "A nosotros los malogrados".

Wall Strett. *Kenneth Lipper*. Trad. de Enric Tremps. Planeta. Buenos Aires, 1988, 200 páginas. Inversiones astronómicas, especulaciones asombrosas, hechas por millonarios taimados —¿serán los sucesores de los antiguos aventureros que se empolvaban las botas en las películas del oeste?—; brutalidades de guante blanco que ya se vieron en la película del mismo título cuyos créditos figuran aquí pa-

ra enganchar antiguos públicos con ganas de repetición.

Calidoscopio. *Danielle Steel*. Trad. de María Antonia Menini. Grijalbo. Buenos Aires, 1988, 404 páginas. Tres huérfanas se reparten por el mundo y se vuelven a encontrar en lugares insólitos, conociéndose o desconociéndose según los enigmas planteados por los teleteatros. Danielle Steel dedica la novela "A tres hermanitas muy especiales: las encantadoras señoritas Samantha, Victoria y Vanessa y a su hermana mayor Beatriz, que es un encanto, y a sus tres hermanos mayores, Trevor, Todd y Nickey, y a su hermanito Max, todos ellos muy especiales también".



En el invierno de las ciudades. Sylvia Iparraguirre.

Galerna. Buenos Aires, 1988, 158 págs. Alrededor de A 85

—No tengo mucho para contar— dijo el muchacho. Vos me gustás. Me gustaste desde que te vi cuando te sentabas en el banco.

—Pero vos a mí no me gustás. Quiero decir, por fuera. A lo mejor por dentro sí.

Este diálogo sólo podría aparecer en una parodia del chisme y el clisé romántico o bien en otro libro inocente de historias cotidianas. Como de lo primero no se trata (no es ésta una novela de Puig), nos bastaría agregar la continuación o el prólogo de tan interesante contrapunto, junto con algunas otras citas de *En el invierno de las ciudades* para impugnar sus páginas. Pero ocurre que este primer libro de Sylvia Iparraguirre contiene una serie de marcos a los que no somos insensibles.

La tapa informa (o advierte) que ha ganado el Primer Premio Municipal de Literatura y el reverso conjuga el fuerte espaldarazo de Héctor Tizón y la promesa de un apoyo de fierro por el inefable Ernesto Sabato. Además, los trece cuentos del libro revelan la madurez de un género joven, pero prolífico desde su nacimiento, que ha logrado su propio circuito de producción, edición y lectura y que encuentra en Iparraguirre a un verdadero clásico.

Me refiero al "cuento de taller literario". ¿Por qué será que todos estos relatos parecen cortados por la misma tijera?

En principio estas narraciones surgen del cumplimiento de ciertas consignas. La primera manda describir una escena determinada, bajo la creencia de que una situación es una sinécdoque perfecta de toda una vida. La segunda: se debe contar algo que se conoce íntimamente —prueba contundente de que esto no es ley, el cuento "De carne somos", el mejor del libro, donde Iparraguirre recurre a la voz de un varón, misántropo y fuera de contexto, que le permite alguna mirada desacomodada y reveladora (aunque en rigor no era necesario adjudicar un año contra natura al esposo de cierta matrona grosera). Tercera premisa: el registro debe ser llano. ¡Pero la oralidad no equivale a la transcripción! Muy por el contrario, se cuenta entre las construcciones más deliberadas. Todos estos supuestos florecen en el taller coronados por el mito de la expresividad, que, si bien vuelve más democrático el derecho a escribir literatura, difunde su concepción más ingenua. Esta ilusión —que pretende a la obra estética como sublimación de una sensibilidad excepcional, perpetúa así un malentendido sobre los efectos del lenguaje en el que la palabra expresa aquello que designa. La palabra amor no expresa ningún amor y ningún buen relato se escribe sin cierto sacrificio de la propia expresividad, sin la entrega a algunos tramos de un imaginario ajeno. A este equívoco, Iparraguirre asocia los tópicos de la sensibilidad femenina (?) donde proliferan niñas con nombres de flores, tías solteronas cargadas de consejos provincianos y docentes leídas en filología.

Cierto escritor conocido de la autora intentó la redención del libro por las clasificaciones. "No se trata de cuentos, dijo, sino de narración pura", coartada con la que él justificó la satisfacción mórbida originada en la mengua de sus expectativas y la resignación con que se sobrellevan las pérdidas fatales de tiempo.

En cuanto a mí, hubiera necesitado un argumento más sólido: la realidad cotidiana es mucho más colorida que su transcripción taquigráfica.

Matilde Sánchez



Historia del triste.

Horacio Vázquez Rial.

Alfaguara. Buenos Aires, 1988, 216 págs. Alrededor de A 85

¿Qué no deseada asociación hoffmaniana permite decir —y éste es el caso— que un libro cualquiera pueda tener algo en común con lo vasco? Acaso una vaga familiaridad del estupor genealógico. La orfandad, el rumor de la ausencia paterna, el patriotismo. Y es el caso porque *Historia del triste*, y no por una preferencia irónica de la inversión, afirma lo que a primera vista, y a veces de un modo cuya elocuencia es la exaltación, quisiera negar: la trama nacional. De haberla, se podría argumentar su inclusión en la categoría novela patriótica, pero ya se sabe que la violencia formal de los géneros demanda un esfuerzo inútil. No la hay, afortunadamente, y esto exige un giro para decir lo mismo.

Además de componer enérgico cuadro estadístico de las filiaciones, la filología positiva española —que por esa razón y en este universo desértico de contundencia etimológica, podría denominarse, fuera del alcance de la broma, filología: una ciencia de los padres y los hijos que prorrumpiría así, como la psicología, en el estatuto de lo moderno—, además, entonces, y quizá por lo mismo, resolvió, esta ciencia parental, aplicarle a lo desconocido vasco la tranquilizadora ecuación según la cual el vasco se hunde en las profundidades del castellano, y desde esa hondura y entre otras fatalidades, se mete a los furtivos hablantes de la lengua gongorina al raro infortunio de cinco vocales que, por otra parte y de un modo maquiavélico, soslaya la existencia de otras. Así se reproduce el mito principesco de la conspiración cuyos antecedentes, si los hay, ya están en la disputa entre Savonarola y Maquiavelo por una cancellería. Esto ocurre en *Historia del triste*, aunque parezca mentira. De un lado, una patética mirada conspirativa en torno al movimiento de la Historia de otro, y no por azar aunque sí por un ferviente y hasta deliberado propósito, la sistemática confusión de la e y la o, las vocales. La e y la o de le y lo. Eso que se dijo en "Las alarmas del doctor Américo Castro": se dice un objeto indirecto por uno directo. Le mataron por lo mataron. Dicho de otro modo, se piensa en lectores avalados por la sanción de la Academia y la Filología. Un punto de resistencia sintáctica, junto con algunos otros de diccionario, y por eso menos comprometedores, donde se enuncia la españolidad de quien habla o narra. *Historia del triste* podría colocarse pues en el torrente indiscriminado de las traducciones que se nos ofrecen. Un traductor español para contar, como se estilaba tanto contar ahora, la historia de las últimas cuatro décadas, como si ahí estuvieran, de haberlas, las claves argentinas. Otra vez un absurdo lógico de la traducción: si hay claves familiares uno debería reconocerlas y entonces ya no preguntar. Pero se pregunta —¿por ausencia de filologismo?— y no se tiene casi nada para decir, y eso es lo triste, o se dice lo que casi siempre se dice, aun descontando el oscuro deseo de novedad. O quizá se trate de otra desmesura conspirativa: enmascarar la voz porque se sabe de un conflicto de autoridad acá y de un oído susceptible allá. Vázquez Rial vive en Barcelona desde 1974.

Un narrador español para la historia de un lumpen argentino en medio de los acontecimientos llamados transcendentales por la prensa, sobre todo. Ese hombre, el triste, encadenado a la lógica de lo histórico movilizándolo penosamente por intrigas palaciegas, estaba obligado a pagar, si algo paga, la desafortunada condena de transcurrir involucrado en casi todos los apasionantes sucesos argentinos. El triste, un tal Artola, está pegoteado en el entierro de Eva,



en los bombardeos sobre Plaza de Mayo, en los fusilamientos, entre los azules y los colorados, cruzándose palmo a palmo con Guevara, en el golpe de Onganía, en el secuestro de Aramburu, en la muerte de Perón, y para qué seguir. (No es un albur sin embargo que el triste no haya viajado a Córdoba en 1969 ni en 1971). Esta cualidad omnipotente del mercenario huérfano, quien primero fracasa como dotado amateur en el arte del billar y después mata durante toda su vida y por dinero, viene a repetir que ese fragmento y, admirable, sólo ese, lo que va de Perón a Videla, es la historia de un crimen. Un crimen arquetípico, a la manera de Jung, por ejemplo. Un crimen de dos secuencias: el autor y el ejecutor. Disyunción que desliza, aberrante, como también desliza la idea de un demonio doble, la teoría jurídica de la obediencia. Sobre el final, en el período preliminar al 24 de marzo, el matador cree comprender después de años de servir —según se dice— a un enigmático plan fascitizador, que él, en realidad, había trabajado siempre para Perón. En ese punto el narrador lo califica de víctima y asegura que el *deus ex machina* de la tragedia de la sangre en la Argentina fue el mismo personaje de "El simulacro" borgiano, Perón. Pero en las transmutaciones del relato de El hacedor, se niega la creencia de que un hombre pueda controlar los menores detalles de la historia, circunstancia que, en cambio, en *Historia del triste*, para contrariar quizá la ciega metafísica del vidente oponiéndole lo que se llama un materialismo vulgar, se afirma.

Se puede decir que el triste tiene un padre desconocido —aunque azorosamente entrevisto en una visión—, y, en efecto, se dice esto en el relato, y se dice también de manera poco imaginativa que la posición del padre se desplaza a Perón, quien por otra parte, o en esa misma parte, sería el autor de los crímenes de sus hijos: no es la primera vez que el materialismo banal se cruza con el espiritismo: ambos desconocen el principio de lo que se mueve, de la rebelión. Y, así, una novela anunciada con la económica pompa de lo histórico, deshistoriza la historia. Por esa mirada conspirativa, o esa poética —en el sentido moral— de la conspiración.

Horacio Verbitsky, periodístico y lucasiano como el autor, discute con él (*El Periodista*, 7/87) la falsedad histórica de algunos hechos, cuando lo que habría que señalar en todo caso es la inversión política de una política del lenguaje. Osvaldo Gallone, autor de la contratapa y otro artículo no discute nada con el autor. Giussani y Timmerman tampoco discuten: pequeñas tretas de la política con los libros vascos, los libros simétricamente pequeños de la política literaria, si la hay. Pero Adorno decía que el fracaso conspirativo de Hitler no fue un fracaso de la razón maligna, sino una compleja torsión de la Historia. Pero la política del paternalismo no entiende esto.

Américo Cristófolo

RECIENVENIDOS

2061: *Odisea tres*. Arthur C. Clarke. Trad. de Daniel R. Yagolkowski. Emecé. Buenos Aires, 1988, 318 páginas. Otra odisea del espacio y aún se encuentra el viejo Heywood Floyd sobreviviendo lo suficiente como para descender en una nave espacial en el mismísimo cometa Halley, de regreso por acá en el año previsto. La locuela de la

computadora Hal y el poder extraterrestre intentando dominar a la humanidad se mezclan para que se siga asistiendo a la inventiva del señor Clarke, inventor del satélite de comunicaciones, ganador de numerosos premios en ciencia ficción como el Nebulae y el John Campbell y nob habitante de la isla Sri Lanka.

Cuentos. Lesly Sánchez y Oscar Méndez. Filofalsía. Buenos Aires, 1988, 132 páginas. Daniel Rubén Mourelle opina que "estamos en presencia de dos palabras que nos llevarán



desde el lugar más cercano hasta el más lejano con la sorpresa en el cambio de rumbo. Como ya he dicho alguna vez, conocer personalmente a los autores me brinda un privilegio que jamás podré disimular y poder invitarlos a ustedes a entrar es un orgullo que se renueva: el verbo dan-

za y Filofalsía vuelve a festejar porque el mundo renace de puño y letra".

Misery. Stephen King. Trad. de César Aira. Emecé. Buenos Aires, 1988, 330 páginas. Un tipo que escribe novelas, casualmente como el señor King, tiene un accidente en la carretera y despierta en una casa de campo donde una lectora amante, pero totalmente loca, se dedica a torturarlo porque él ha "matado" al personaje favorito de ella en su última novela. El señor King ha sido descripto imaginativamente

por el New York Times como un hombre inteligente, sensible y voluptuosamente aterrorizado.

La boda del siglo. Mary Christopher. Trad. de Graciela Isnardi. Planeta. Buenos Aires, 1988, 192 págs. Historia de linajes, de una periodista tonta y un fotógrafo cachador, a lo Corín Tellado pero menos sexy, y con los sutiles lazos que van de la pasión al dinero mientras el anzuelo de la contratapa grita: "Sus sueños más locos se hacían realidad".



Serenissima.

Erica Jong. Trad. de Ana María de la Fuente. Emecé. Buenos Aires, 1988, 220 págs. Alrededor de A 90

Al igual que Corín Tellado, que describe el tamaño de la biblioteca de un buen amante como si se refiriera a sus genitales, Erica Jong ama la mezcolanza entre sexo bajo y alta cultura. En *Serenissima* fumar con Venecia con William Shakespeare no forma parte del delirio senil de Aschenbach sino de la aventura ocasional de una actriz —Jessica Pruitt— en un festival de cine internacional. Si la crítica acostumbra confundir la obra con la autobiografía de la autora, Erica no se priva de expresar el equívoco hasta sacar de él un best-seller. La descripción que Jessica Pruitt hace de sí misma coincide exageradamente con la que podría hacerse de la foto de contratapa y lo que la actriz dice de su madre es un calco de lo que Isadora decía de la suya en *Miedo de volar*. En el festival de cine hay sosías de Dalí, Bergman, Sutchenko y otros stars con los cuales, por lo menos una vez, Jessica Pruitt se ha echado una cana al aire. Lo verosímil: una fiebre apesosa muy a la Thomas Mann. El disparate: un *menage a trois* de Jessica con William Shakespeare y el conde de Southampton.

La novela parece una monografía sobre Venecia y sólo toma color cuando empiezan las cochinadas, es allí donde Erica Jong abandona su prosa cursi e instrumental y salpimenta con su tono de Rabelais a la violeta, matizado por humor idisch.

Serenissima es moderna al estilo de las recetas sexológicas de la doctora Kaplan y de la administración Reagan —es menester que los penes se paren y que los autores clásicos sólo sean gays por razones pecuniarias—; feminista de acuerdo a lo que Betty Friedan llamó "la segunda fase"—es decir aquella en donde se descubre que la maternidad biológica es el santo grial— en su ensueño isabelino Jessica se las rebusa para adoptar a un niño de madre monja y salvado del infanticidio por el mismo William a quien se describe tan tierno como cualquier integrante actual de los grupos que investigan "la identidad masculina".

Erica Jong no desperdicia la ocasión de mostrar cuán interesada está por los autores "serios". En sus libros de poesía, por ejemplo —*Frutas y verduras*, *Vidas a medias*, *Raíz de amor*— les dedica versos a Keats, Gógol, Neruda, Virginia Woolf, a los que se dirige con métrica insegura y tuteo procaz. En medio del relato detallado de erecciones desgraciadas, visitas a tumbas célebres y ensueños de solitaria mal apañada —¿qué mujer después de los cuarenta no decide abandonar el sexo para no enterarse de que el sexo (el otro) la ha abandonado a ella?— Erica monta este relato para insomnes lo suficientemente imaginativos como para asociar los célebres sonetos —éstos salpican aquí y allá *Serenissima*— con una codiciable bragueta isabelina.

María Moreno.



Las academias de Siam y otros cuentos.

J.M. Machado de Assis.

Assis. Trad. de Paco Cervantes. Fondo de Cultura Económica. México, 1986, 154 págs.

Un *flâneur* en Río de Janeiro. Este curioso oxímoron desata en el octocento una literatura que no tuvo colas de cometa, a pesar del nordestino Graciliano Ramos, a pesar de la revolución de 1930. La antigua capital del imperio con sus *tílburis* inverosímiles, con su bestiario de mulatos y cartomantes italianas, con dilettantes que vegetan de las viudas: la estética fin de siglo era también fluminense. Mulato él mismo, la crítica machadiana acaba por ser moralista, mordaz, mora. El paraíso de citas lo autoriza a decir lo que los blancos callan. La sociedad carioca era el raro espectáculo de ver pasar el siglo como la corte portuguesa peregrinaba y peregrina a las montañas de Petrópolis; desde el puerto a los barrios de la colonia, el narrador que todo lo escribe es todavía de un naturalismo larvario —o como dice la crítica, esa señora: fundacional. Hay un perpetuo ir y venir. Las calles se nombran, es aún el imperfecto balbuceo de un lazarillo, pero se nombran y se caminan. Los personajes de Machado van como sonámbulos por la ciudad vieja: vacilan, tocan las aldamas, huyen despavoridos; son el pudor del qué dirán, un pudor imperativo. De la arquitectura en el antiguo Catete a la terca hipérbole de naranjas y boulevards, a la remota alfábraga de Guanabara. Como dirá Pessoa: "não há na travessa achada, número de porta que me deram".

Pero hay más, y ese plus son las mujeres. La increíble alianza de lolitas contra el dominio del varón. Un no sé qué faulkneriano en la psicología de la hembra. Celestinismo que prevé y muere de tristeza —como corresponde—, que enhebra festejantes con una matemática rapaz. La mujer que se alía a la mujer. Su pacto del débil con la magia, con el exotismo de Oriente, gesto por lo demás brasileño: la jungla es siempre del otro, exterior a nosotros. Así, *Las academias de Siam*, diccionario fantástico que bien sería modernamente, cubanamente, un tratado travesti. Todas las formas del oscurantismo funcionan como intrigas de un thriller realista, *naïf*, del XIX. En *Iglesia del diablo*, por ejemplo, la fantasía bíblica produce la mejor literatura; en un rescate casi azaroso de los sofistas, los tejes y manejes del diablo —aun a pesar de su marco moral, mínimo— vienen a partir la grey con la fuerza de un meridiano. Pareciera por momentos que la tradición, la biblioteca, fuera la novelita epistolar o la comedia de enredos. Sin acercarse el bochín a lo mejor de su narrativa, la reunión de varios textos viene también de épocas variadas: de los *Contos fluminenses*, de las *Histórias sem data*, de las *Historias românticas*. Difícilmente haya habido relatos más sólidos en aquellos tiempos de metrópoli. La traducción es fiel, es decir, sumisa, es decir: discreta.

Octavio Di Leo



Bajo el puente en Hiroshima.

Hisako Matsubara. Javier

Vérgara. Buenos Aires, 1988, 271 págs. Alrededor de A 155

Cuando, algún estudiante de pintura terminaba un trabajo "perfecto", el maestro Vasileff solía decir: "Ud. se ha bordado el almohadoncito".

En los anaqueles de la literatura a veces encontramos obras impecables pero no artísticas. *Bajo el puente en Hiroshima* es de una factura matemática pero también un verdadero ejemplo de arte. Tal es el equilibrio estructural y temático y tan naturales las situaciones que no tenemos siquiera una abertura por donde penetrar el dardo venenoso y magnifico con que Vasileff hería de muerte la forma sin contenido.

La obra tiene tres planos de lectura (básicos) entretejidos a la perfección: una historia de amor (auténtica *Love Story*), una sátira a la élite japonesa de ultramar en los primeros tiempos de la posguerra y una severa reflexión, despojada de partidismos, sobre el holocausto de Hiroshima y su latente posibilidad de repetición.

Ningún brazo de este trípode hace camino propio. Todo está contenido en una sola historia: la de Yumi, una joven procedente de Osaka que a los nueve años ve caer a su madre en Hiroshima, mientras ella queda protegida de las radiaciones al hallarse por casualidad bajo un puente, atraída por el sonido de una flauta de bambú que tocaba un pescador. ¡Cuántas connotaciones nos permite la autora con esa breve pincelada! Ironía, sugestión, contrapunto entre las fuerzas del bien y del mal.

A los veintidós años, Yumi gana una beca para estudiar en una universidad norteamericana y al mismo tiempo es contratada para dar clases de danza y teatro clásico japonés.

La novela no tiene pretensiones de obra maestra, es un libro sencillo, sin golpes bajos ni pasiones desequilibradas; no obstante, tiene maestría literaria y es un alegato contra la guerra.

La autora logra un conjunto de personajes de gran humanidad, que como en un buen reparto teatral tiene asignado el papel justo; nadie sobra ni falta en el mosaico humano creado por Matsubara y se vuelven inolvidables. Cada uno, guiado por su batuta, aparece y desaparece como instrumento de un arreglo musical y va creciendo en la narración hasta desembocar en un ensamble sinfónico: ese gran espectáculo mimado que como cierre del semestre representan los alumnos del departamento de teatro junto a las personas que Yumi fue conociendo en su recorrido por Estados Unidos.

Aquella Hiroshima germinal, que como en un cuadro tiene su punto áureo en el diminuto puente, se convierte, al cabo de la historia, en una planta en permanente floración, expuesta en un escenario para todos los hombres del mundo.

Jorge Rodríguez Mares

RECIENVENIDOS

Encantamiento. *Daphne Markin.* Trad. de César Aira. Sudamericana. Buenos Aires, 1988, 261 págs. Hanna Lehmann ha llegado a la edad en que los padres se mueren. La señora Lehmann es una alemana de origen judío que vive obsesionada por el buen gusto centroeuropeo, sólo que ha ido a parar a la viscosa Manhattan. Habla de su muerte como un programa regocijante. La hija la escucha, comparte recuerdos en esa violencia humorística propia del vínculo entre mujeres, conviven, pelean y a menudo parecen tener el mismo cuerpo. Evocaciones de Erica Jong y sus gracias en idisch.

De regreso al mundo. *Tobías Wolff.* Trad. de Maribel de Juan.

Alfaguara. Madrid, 1988, 235 págs. Cuentos cortos norteamericanos acerca de una chica que trabaja en un cine, un matrimonio súbitamente mal avenido, un cura que se enreda con un mafioso en Las Vegas, un militar fracasado y otros personajes de gran ciudad. Wolff ha ganado varios premios —dos veces el O'Henry— y se lo encuadra en algo que la contratapa describe como "realismo mínimo".

Galápagos. *Kurt Vonnegut.* Trad. de Rubén Masera y F. Abelenda. Minotaur. Buenos Aires, 1988, 318 págs. Un viaje a un millón de años atrás, el año 1986 d. C., los comienzos de la raza humana por el popular autor de *Madre Noche*.

Grupo editorial Z: Con gestos de optimismo, una nueva editorial con objetivos internacionales

se ha puesto en la calle Florida. El presidente, Antonio Asensio Pizarro, afirma: "Todos los que estamos comprometidos en el negocio editorial y con la apasionante industria del libro sentimos una vocación que va más allá de los objetivos puramente económicos, aunque sabemos que las ganancias son a la empresa lo que el oxígeno a la vida." La editorial tiene diversas colecciones como "Cosecha Roja", "Narrativas", "Dolce Vita", "Nova", "Serie Reporter" y "Éxito Internacional" en las que conviven el humor sociológico de la encantadora Alicia Carrano —autora de *Bésame tonto y Tómate o déjame*— las novelas de Dirk Bogarde, los relatos testimoniales como el del general Gary Prado Salmon en *Cómo capturé al Che* y los de extraterrestres como *El juego de Eneder* de Orson Scott Card. Las



ediciones son notoriamente coloridas y bien cuidadas.

Balle. Muelle. Barco. Iglesia. Calle. Mañana. Mar. Bosque. Casa. Muerte. Orden. Ante-

muerte. *Elsie Vivanco.* Último Reino. Buenos Aires, 1988, 38 págs. Textos cortos, escenas de una meticulosa sensualidad que se despliegan a través de imágenes corporales que se mueven en las fronteras de la poesía.



Castigo divino

Sergio Ramírez.

Sudamericana/Mondadori. Buenos Aires, 1988, 456 págs. Alrededor de A 190

Todo crimen encierra la posibilidad de ser novelado, el intento de reconstruir las circunstancias y motivaciones de un asesinato se parece bastante al ejercicio de novelar. Cuando esa reconstrucción consiste en el montaje de otros relatos, fraccionados, de procedencia diversa y que guardan indiferenciados restos de verdad y ficción en partes iguales inmersos en un texto mayor que muestra intencionalmente las hilachas de ese zurcido, con un narrador que se explicita y vela simultáneamente, tenemos algo parecido a lo que se propuso Sergio Ramírez, vicepresidente sandinista de Nicaragua y novelista, con este *Castigo divino*.

Basada en un hecho real, un triple asesinato por envenenamiento en la ciudad de León, Nicaragua, a principios de la década del treinta, Ramírez intenta en esta novela demostrar de varias formas el viejo axioma que dice que todo crimen es político, sobre todo en nuestro satelital subcontinente. Por esto no es casual, obvio, la época en que transcurre el relato: entre los últimos días de la ocupación yanqui y las calendas de la larga noche somocista.

En una primera aproximación cosimética *Castigo divino* parece una novela-expediente donde se cruzan diversas voces y tonos narrativos que dan cuenta de la procedencia de los materiales que cuentan la historia: informes periciales, declaraciones e indagatorias judiciales, reportajes, fabulaciones mitómanas, escritos periodísticos de época. La relación de los hechos, por lo tanto, no es lineal; la intriga (la búsqueda de la verdad) se va construyendo a través de esas distintas voces, coordinadas y salpicadas por un narrador esquivo. La investigación, de eso se trata, se estructura, centrada en la singular figura de Oliverio Castañeda —el supuesto asesino— a la manera de una azarosa acumulación de folios-microrrelatos en los que se transparentan las turbias implicancias políticas y sociales que son movilizadas por los crímenes.

Sobre esta amalgama de voces, personajes y versiones de la historia se pasea un tono general de suave ironía, de fascinación un tanto morbosa por ciertas descripciones y comportamientos, un vago timbre épico y un suspense acotado por el ritmo clásico del relato por entregas, donde no son raros ciertos chistes más o menos privados y cultos.

Castigo divino (título castellano de una película de Lohar Mendes con Charles Laughton de protagonista que fascinó a Borges y que opera como referente ficcional en toda la novela) alcanza —a pesar de la peligrosa oscilación en el final del libro entre el chiste y el alegato social— una saludable dosis de dramatismo en un contraste interesante con cierta enunciación ligera. Elude también la estandarización narrativa que amenaza a toda novela de intriga marcada, ya que lo contradictorio y ambiguo campea en personajes y circunstancias, aun en el narrador. Todo esto diferencia a esta novela —a pesar de ciertas similitudes externas— de toda la hojarasca de nombres de la rosa y literatura de salón posmoderno que se traviste como lo más actual en materia de narrativa contemporánea.

Pablo Fuentes



Las joyas de la serpiente. Pilar Pedraza.

Tusquets. Barcelona, 1988, 254 págs. Alrededor de A 350

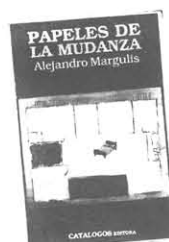
Cuando Bartolomé Perazas —protagonista de esta novela— llegó a la ciudad, huyendo del aburrimiento pueblerino para conquistar el "saber" que la Universidad le prometía, lejos estaba de creer que algo —como una tela de araña— lo envolvería en una trama de la que se le iba a hacer imposible escapar. De la mano —enguantada para cubrir la monstruosidad— de un joven que se le aparece "como surgido de la tierra", lo fantástico irrumpe en el relato. A partir de aquí, el texto se encarga de montar la ambigüedad propia del género aludiendo, permanentemente, a la imposibilidad de decidir acerca de la naturaleza de las cosas; indefinición que se "hace cuerpo" en ese joven, hermafrodita, Adrián/Adriana.

Narración de un viaje iniciático, la novela de la española Pilar Pedraza parece ser la puesta en práctica de la enciclopedia de su autora. Profesora de historia del arte, ostenta el saber adquirido en las huestes académicas como queriendo escribirlo todo. Así, desfilarán por las páginas todos los elementos del género fantástico canónico, del que no faltan las misteriosas —y persistentes— acechanzas de la muerte, enanas malditas, viajes laberínticos, jeroglíficos indecifrables, el vampirismo, los consabidos dobles y uno que otro descuartizamiento. Todo narrado, eso sí, con la prolijidad de un correcto orfebre de la palabra que parecería querer encontrar, en cada una, la piedra preciosa que se adecue al valor de sus pretensiones literarias. Trabajo de joyero al que aluden, ciertamente, los títulos de sus obras (otra de sus novelas se llama *La fase del rubí*), y que no podrían encontrar mejor estuche que las impactantes ediciones de Tusquets.

Segura en sus humorismos ("Bajo y bien bajo fue en esta ocasión el golpe, pues me lo asestó la enana"), esta novela teme el malentendido. Desconfiada de la capacidad de los lectores, dispara apelaciones que no hacen sino solapar una incapacidad de la escritura. Actitud paranoide que no cesa de marcar —en lugares en los que deviene ya gratuito, por lo innecesario— el pantanoso terreno de la duda en el cual el género debe instalar a su lector.

Las joyas de la serpiente (Premio Valencia de novela en 1984) abona sin originalidad el lema de que lo posible no es interesante. Postula, además, la necesaria edad de su escritura —sucedánea de la narración oral— al enunciar que "si no lo cuento es como si nunca hubiera ocurrido". Y tal vez, para el lector, de esto sólo se trate, de sucumbir al encanto del relato de una "bella" historia que —con sus truculencias— suscribe al pie de la letra uno de sus epígrafes: "Si tengo que morir, me gustaría ser asesinada atrocemente, en un país muy lejano y muy cálido, por una persona muy hermosa". Y quién podría decir que este deseo no es el suyo.

Adriana Amante



Papeles de la mudanza.

Alejandro Margulis.

Catálogos. Buenos Aires, 1988, 136 págs.

Este primer libro de relatos de Alejandro Margulis provoca la sospecha de una novela familiar que no termina nunca de hacerse por contradicciones, cambios de rumbo o abandonos. La autobiografía entra en juego pero de un modo voluntariamente poco confiable. El autor no sólo pone su nombre en el interior del libro (hay un padre y un hijo que se llaman así) sino que lo desdobra y lo proyecta hacia el futuro. La autobiografía es cuestionada no por el ocultamiento o la distorsión del nombre propio, sino por su proliferación y exageración. (Del mismo modo como a veces la utilización del nombre completo, tal como figura en documentos, no en las tapas de los libros, de un autor, se nos vuelve irreconocible, lo tomamos por algo próximo al seudónimo).

La novela familiar nos lleva al encierro: no se sale de una casa, un puñado de personajes, una serie de episodios recurrentes. Lo que se relata, lo que no termina nunca de contarse, es el deseo de ser escritor (un deseo parodiado en estos relatos, y que se acerca a la obsesión). La literatura es, en este mundo familiar, un modo de hacerse (ante la madre) un lugar.

La casa es un espacio sin salida; el personaje de la madre muere y reaparece bajo otro disfraz, se oscila entre matarla o seducirla. En uno de los textos más breves se relata la búsqueda de un lugar para enterrar el cajón con el padre. Esa tumba —o ese lugar— se transforma en un libro. Escritura edipizada, revela ciertos lastres del psicoanálisis; cierta dificultad para concretar la tercera persona, para obrar con toda la mala conciencia que el artificio requiere. Pero es el humor, además del sentido de extrañeza que poseen algunos relatos, lo que ayuda a salvar los escollos que pone el psicoanálisis.

Texto de iniciación, narra también la imposibilidad de la iniciación. ¿Cuándo se termina de comenzar? ¿No se está siempre comenzando? No se cuenta la llegada a la madurez, sino la disolución de la idea de madurez, tal como es heredada. Y esto en lo que hace a la literatura, sobre todo, parece decir el libro: no se termina de aprender a escribir, siempre se tantea. Pero, junto con esta concepción de la literatura, hay otra que, aunque no directamente, la contradice: la literatura como consagración. Dentro de los relatos, la escritura es, como ya dijimos, un modo de hacerse un lugar, un espacio primero familiar, luego social. Una manera de atraer la atención sobre el nombre propio: una firma extendida. (Por eso quizás el autor no haya vacilado en poner también su nombre en ese espacio de los libros que se suele reservar para la ficción).

Alejandro Margulis tiene 27 años y es periodista. Los cuentos han sido escritos desde 1979 hasta 1988. El libro se abre con la frase "Si no hay nada que recordar lo mejor es inventar nuestros propios recuerdos"; una propuesta que los relatos se encargarán de cuestionar, en un juego interminable, una lucha, entre esas dos palabras, "recordar" e "inventar".

Pablo De Santis





Por Luis Chitarroni

Djuna Barnes

Hay un cuadro del '29 de Dalí de una fealdad conmovedora. Sin embargo, parece que ese orden sin jerarquías tuviera la inteligencia del caos y algo de su fuerte atractivo pueril. El cuadro se llama *Monumento Imperial a la mujer-niña*, y en él convergen, con un admirable descuido por la composición, montones de elementos característicos de la pintura daliniana. Describirlo no es fácil: de arriba abajo, hay una cabeza casi oculta por una mano sarmentosa, rostros como los de los presidentes norteamericanos tallados en la roca (pero en este caso socavados, con las facciones típicas del período "alucinógeno" de Dalí y sombras grotescas a su alrededor), el perfil de un ave de rapaña se escapa hacia la derecha, sosteniendo un rostro de mujer visto simultáneamente de frente y de costado, que a su vez sostiene dos cabezas de leones de piedra; si el descenso continúa por la izquierda, hay una espalda femenina y unas nalgas voluminosas rodeando un cráter, más manos (una estilo "comic" que aprieta entre los dedos un cigarrillo cuyo humo se transforma en la misma materia ocre dominante en el cuadro), la cabeza y el torso de una dama-niñeca con un pecho medio descascarado, un automóvil que hace agua en una ciénaga mientras proyecta la luz de sus focos sobre una cama inclinada, cubierta por una especie de sudario, construcciones múltiples (un esqueleto arqueado que parece un Giametti), el retrato de Mona Lisa, en una hondonada, y de vuelta hacia la derecha, un horizonte difuso sobre el que se proyectan las figuras insoslayables del Ángelus de Millet y un aparador incómodo que contiene llaves gigantes.

Tal vez este comienzo desproporcionado no sea el más conveniente para tratar la tenue silueta de Djuna Barnes, pero ella también, aparte de asemejarse a las mujeres niñas del surrealismo, parece una suma de desproporciones. La belleza anticipatoria de las mujeres del surrealismo será siempre un enigma parecido a sus cuadros. La belleza de Lee Miller, por ejemplo. O Mereth Oppenheim.

Djuna Barnes parecía compartir esa belleza acertijo de las mujeres surrealistas. Belleza de encuentro que los poetas han defraudado un poco y que tiene su anclaje retórico tanto en la *Nadja* de Breton como en la *Maga de Rayuela*. Breton y Rayuela son términos asimétricos, pero así se iba desplazando esa mujer "artística", de la posesión documental al jugueteo novelesco. El porvenir de las mujeres niñas reales, en cambio, fue otro. Eran pintoras, enfermeras de guerra y fotografías, por ejemplo, y terminaban casi invariablemente internadas: si no, igual sus vidas logran huir del comentario. Es tan difícil suponer que sus retratos nos dejarán indiferentes como inventarles una biografía *ad hoc*, por lo que sólo extendemos hacia ellas el informe vacío de un chisme sin consecuencias, testimonio quizá de la ausencia de retratos en el salón familiar.

Cuando su traductor al español la visitó en Nueva York, en un pequeño departamento del Greenwich Village, Djuna Barnes ya no era esa mujer que ha conocido tiempos mejores; su rostro había adquirido la calidad fluida y superficial que prolonga el anonimato en una especie de felicidad. "Usted debe estar loco", le dijo Djuna, "y toda esa gente que dice que quiere leerme debe estar loca también". Parece que un vecino le recordaba cada mañana que estaba viva y a ella le resultaba increíble, tan increíble como que la gente quisiera leer aquello que, mucho más increíblemente, había escrito.

SILUETAS

Tal vez su vida, con pasión distinta de otras, empiece por el nombre, por ese nombre que renuncia hermosamente a nombrar sólo un mes del año. Djuna Barnes había nacido en Cornwall-on-Hudson, New York, en 1892. Como Fitzgerald, como Miller, como tantos otros, no tardó mucho en irse a Europa. Antes de partir, publicó un libro, *A Book of Repulsive Women* (1911). Sus cuentos, reseñas, reportajes y crónicas venían apareciendo, sin regularidad, en *Vanity Fair*, *Little Review* y en *The Double Dealer*, revista fundada en 1921 en New Orleans para dar a conocer la literatura del Sur. No es raro que su nombre se mezclara allí con el de Edmund Wilson, Thornton Wilder o William Faulkner. La metáfora puede ser el carnaval, si no resultan ofensivos ya estos júbilos trastornados. Faulkner es, de entre todos, el único que alcanza a realizar "una obra"... Djuna, más parecida a Scott Fitzgerald, trastabilla en el Viejo Mundo una y otra vez: fragmenta cada vez más lo que escribe, lo desvía sobriamente a cada paso, como si pudiera rehusarse a la ventaja de un destino orbicular. En los años veinte, algunas de sus obras teatrales en un acto son representadas por "The Provincetown Players". Asombra que ella, con la prudencia de un dios Bartleby, prefiera no asistir.

En 1923 ya está establecida en París: allí debe acosumbrarse a las sesiones de escándalo programadas por su amiga Peggy Guggenheim. (Con ella o sin ella suele invadir silenciosamente Shakespeare & Co., la librería de Sylvia Beach, como si toda invasión comportara una liturgia). De esa época data su reportaje a James Joyce. "Todos los grandes conversadores", le confía Joyce, "han hablado de la lengua de Sterne, de la lengua de Swift y de la Restauración. Incluso Wilde estudiaba por la mañana la Restauración y por la noche la restitución con un telescopio". Escribir se convierte para Djuna, de un solo salto, en una conversación especulativa, no pocas veces aberrante, con interlocutores que acucian un giro a partir de cierta exclusividad, o con charlatanes que ceden —como el Doctor Matthew O'Connor de *Nightwood*— a un abandono oral tan abstracto, fabulador e inestable como el monólogo de un planeta locuaz. Así, el párrafo de Djuna adquiere la calidad de un pensamiento en voz alta, interrumpido a veces por el roce diurno de una textura que lo persuade de algo fallido, una intensidad tal vez abusiva para cualquier régimen de relato.

En 1923 publica *A Book*, recompuesto en 1929 con el título de *A Night Among the Horses* (tanto de este libro como de *Nightwood* hay excelentes traducciones realizadas por Enrique Pezzoni). *The Ladies Almanack* aparece en 1928 en Dijon, en edición privada. Ryder es del mismo año. Finalmente, en 1936, *Nightwood* la consagra entre lectores exigentes; T. S. Eliot, Edwin Muir y Dylan Thomas prodigan elogios a este libro, tan raro en sí mismo como para complementar esos elogios con la sombra de una duda. En algún momento, en *Nightwood*, Djuna cuenta la

anécdota del príncipe que antes de ser ejecutado coloca el señalador en su libro. Ese discreto acto de heroísmo convence más que cualquier elogio.

Djuna Barnes murió muy vieja, viejísima, en New York. Esa demora puede recordarnos que seguimos siendo sus contemporáneos. En 1958, en Estados Unidos, Inglaterra y Suecia se estrenó *The Antiphon*, tragedia en verso escrita en un escalofriante dialecto isabelino, tal vez la más rara y compleja de sus obras. Se han publicado también postmortem *Creatures in an Alphabet*, *Smoke and other early Stories* y la colección de sus notas periodísticas, ensayos y entrevistas.

Max Beerbohm

Tal vez la limitada fama de Max Beerbohm en español provenga de un solo cuento, mejor dicho, del personaje de su cuento que habita en la infatigable *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy y Silvina Ocampo. No es necesario mucho más. Beerbohm se dedicaba un poco de refilón a la literatura (era un buen dibujante, un excelente caricaturista), y, en el plano general de la literatura, ese auditorio de tenores estentóreos, las tres sílabas de su nombre y apellido suenan como una explosión lenta, de esas a las que nos acostumbraron los anarquistas de James o de Conrad.

El cuento es "Enoch Soames". Soames es un personaje muy nítido, desgreñado y arrogante que todo lo pierde por la posteridad. La posteridad lo agasaja sin mucha honra desde una enciclopedia fonética, lo vuelve irreal: el personaje de un cuento de Beerbohm. En este lejano paraíso, uno y otro no difieren mucho en irrealdad, se superponen casi sin quererlo. Ejemplo de la imitación y limitación de los días, de lo parecido que terminan siendo, por escrito, dos destinos telegrafados, cortados por el jadeo de una biografía sucinta.

Pero la vida de Beerbohm no tuvo nada de susinta (éste parece ser el típico de nuestras siluetas babélicas). Beerbohm no tiene nada que ver con la risueña perduración de Enoch Soames en nuestro país. Murió a los 84 años en Villino Chiaro, Rapallo, donde había vivido con la salud inquebrantable de uno de esos retratos que le ayudaban a crearse una genealogía de próceres ligeramente inútiles para cualquier otra historia. Verlo, contaba un visitante curioso, era como desacreditar a Soames. Max Beerbohm era un hombre alto, confiado, con dedos como lápices. Esos dedos recordaban las líneas de encuentro con los saboteadores de toda invención literaria posterior que fueron victorianos y eduardianos eminentes. Si le hablaban de Virginia Woolf, reconocía su talento, pero aseguraba que escribir novelas a partir del flujo de la consciencia no podía ser sino un pasatiempo privado, de sentido sobre todo. El sentido prevaleció siempre en Beerbohm, que, como era un artista, lo volvía

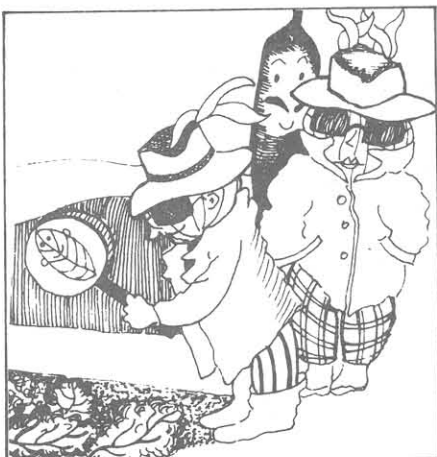
enteramente irrisorio, engañoso. Si le hablaban de Bernard Shaw, su veneno atravesaba la cerbatana de la memoria y encontraba el blanco fabiano ideal para difundir un odio mortífero. Pero no sólo de iniquidades vivía Beerbohm; tenía también un talento fuera de lo común para la veneración. Amaba a Henry James, y lo homenajó —ese hablar turbulento, ese ojo privilegiado— con una parodia, *The Mote in the Middle Distance*, que fue otra de sus contribuciones un poco oblicuas a la literatura de principios de siglo. Otras, como *Zuleika Dobson* y *The Happy Hypocrite*, pueden leerse hoy con ese placer confidencial que la distancia les confiere, por ejemplo, a los libritos de Wodehouse, a quien Beerbohm detestaba: son cómicos percances de personajes inverosímilmente producidos, ráfagas de ironía que corren con virulencia pareja la pista de baile en la que los buenos modales ejecutan una *ste-eplechase* perfecta.

Si su longevidad se sometiera a nuestro deseo, cualquier inquisidor televisivo podría franquear la resistencia de Beerbohm y hacer pública una secreta frustración: nunca pudo dibujar a Somerset Maugham. Tal vez, se nos explicaría, porque Beerbohm, cuya pluma bosquejó cuanto perfil literario se cruzara en su camino, era un gran conversador, y Maugham, pobre, era tartamudo. Lo cierto es que cuando Beerbohm vio el retrato de Maugham que hizo Graham Sutherland amplió generosamente su imposibilidad diciendo que el pintor "había llevado el arte de la caricatura tan lejos como era posible". Como un boomerang, la solicitud de Sutherland lo sorprendió en Rapallo: ¿No quería él, el honorable Max Beerbohm, que tanto había elogiado el retrato del autor de *The Razor's Edge*, tener la amabilidad de posar para el pincel que lo había pintado? La respuesta de Beerbohm tampoco se hizo esperar: él, Beerbohm, que había hecho monstruos de tanta gente, se resignaba a reconocer ahora que era un poco cobarde: rechazaba por lo tanto el gentil ofrecimiento de Sutherland. Más tarde le confesó a Edmund Wilson: "Tengo ahora una apariencia afligida y contrita; pero aun en tiempos mejores, si hubiera tenido que ser retratado, no habría aceptado de ninguna manera que el pintor fuera Sutherland". Toda su vida había sido un hombre de principios, sabía que a la vanguardia le gusta a veces exhibir una buena colección de arrugas prestigiosas porque, al fin y al cabo, las arrugas prestigiosas son como pescado fresco para los feligreses de la cultura.

Hay escritores que tienen la dicha de perderse, de confundirse un poco con el personaje, y es ése un bello destino, podría decirse, sin tener en cuenta que la cultura haga al final de la reprobación otro reino. La longevidad, la línea recta de la longevidad de Beerbohm, se opone a la línea segmentada de sus libros. Cuando uno piensa en esa línea atravesada por las obras, tiende a olvidar que ésta ya ha sido herida por la inexacta tautología de los años —invierno en Rapallo, verano en Pimlico—, y que a Beerbohm le tocó padecer, como a todos los hombres, las distintas velocidades en que vida y obra retroceden o avanzan. ¿Adónde estaba Enoch Soames cuando él esperaba ese tren a Townbridge Wells, entreteniéndose con los bibliotecarios de qué tiempo? Cuando los biógrafos —esos impugnadores de la geometría— hacen coincidir las líneas, presentan un catálogo obvio o asombroso de curiosidades, pero la línea mártir de la longevidad sólo se intersecta cuando algo, un libro, Enoch Soames, un cuento, hacen la puesta en escena de un encuentro: el del lector con esa letra intratable que ya es el futuro mismo de la literatura en el momento que se escribe. Enoch Soames es una atribución en una fonética enciclopedia de un futuro que detrea, con no menos fonética ineptia, otro nombre: Max Beerbohm.



Por Elena Massat



Mariño es cosa de niños

Ricardo Mariño nació en Chivilcoy y dice haber pasado allí su infancia cuando todavía era un niño. Dice también haber escrito sus primeros cuentos mientras su ciudad natal estaba enfrascada "en la guerra de los gigantes de 50 metros contra los enanos de 3". Ahora vive en Buenos Aires, y a pesar de la evidente carencia de estímulos, felizmente no ha dejado de escribir ni de publicar.

Con *Cuentos ridículos* (Ilust. Luis Córdoba, Métodos, Col. La pluma encantada. Buenos Aires, 1988, 45 págs.) recibió este año el premio Casa de las Américas.

Los seis cuentos en cuestión son efectivamente ridículos. Personajes como Cinthia Scoch o el Hormigón Armando circulan junto a una serie de inventores que construyen sistemas para comprobar el funcionamiento de los fósforos, dentífricos para dientes de peine y otros objetos igualmente impresionables.

La lógica que suele regir el movimiento habitual de las historias está ausente con aviso en el título. La acción de estos relatos es mínima, o al menos olvidable. Mariño construye las situaciones más absurdas valiéndose apenas de dos otros rasgos, con la síntesis propia del humor gráfico. A esas situaciones se agrega el fuerte valor de los nombres propios.

El cuento que prefirió esta lectora, y por algo será, es "La isla de los narigones", que narra el naufragio de la nave del Pirata Akad el Nariz hace unos mil y varios años. A semejante catástrofe sólo sobreviven un hombre y una mujer con una enorme nariz cada uno. Gente lectora de libros de aventura, tal vez, lanzaron al mar una botella con mapa y nota. La botella circuló por los rincones más insospechados, sin que nadie, pero nadie, pensara en destaparla. Así es como llegó al Museo de Chivilcoy, donde Elder María Ferraguto, encargado de limpieza, hombre curioso si los hay, la destapó. Después viene la parte del final, pero eso es para los chicos de diez años, a los cuales está dirigido este libro.

De filibusteros también se trata su novela en capítulos *El mar preferido de los piratas* (Ilust. Carlos Nine, Sudamericana, Col. Pan Flauta. Buenos Aires, 1988, 54 págs., a partir de 11 años). Esta novela episódica transcurre en Gaviota del Mar, un pueblito que funda un Viejo en la costa de un mar previamente inventado por él mismo.

Como en el texto anterior, en éste es poco lo que sucede. Los personajes, después de haber fabricado un mar, todo lo que hacen se reduce a conversar, escuchar relatos y observar. Y lo que dicen, lo que escuchan y lo que observan es apenas anunciado, fragmentario: chistes breves, mini-escenas, títulos. Este efecto de colección de miniaturas se opera también en otros planos. En Gaviota del Mar conviven las patas de palo, el mate cocido, las sirenas y los helicópteros. El tono humorístico se ve reforzado por el trabajo con los nombres que aparecen en series de la calaña de Pepa B. de Sabrida, el zapatero Taconi, etc. Y como si esto fuera poco, para el lector se suma el encanto de reconocer en la fiesta final del pueblo, la presencia de invitados como Simbad, Ulises, Moby Dick, Popeye y compañía.

Para los chiquitos de seis años, que si no han leído, al menos han escuchado, Mariño escribió *Cuento con ogro y princesa* (Colihue, Col. Pajarito Remendado. Buenos Aires, 1988). En este texto, el autor parodia el cuento tradicional y al mismo tiempo ficcionaliza el acto de la narración. El narrador, incapaz de resolver el conflicto en el que él mismo ha colocado a la heroína, acude a Atilio Rubinatto, personaje de cuentos, que ofrece sus servicios a través de los clasificados del diario. Fiel a la genealogía woodya-

llesca, discute con él por teléfono cuál es el mejor modo de actuar. El narrador quiere que haga de vendedor de manteles, pero Rubinatto quiere hacer de príncipe. El resultado es excelente.

Si hay algo obvio en la producción de Mariño es el haber dejado de lado la lección de moral y civismo tan cara a este tipo de literatura. De lo único de lo que son ejemplo sus textos es de buena literatura para chicos.



Una Tragedia

Probablemente algunos ignoren que cinco mil años antes de que las quemacopiños iniciaran sus pirotécnicos embates en contra del gremio de los lenceros, en tiempo en que aún no había sostenes que incendiar, las damas ciclodeñas —las señoras oriundas de las islas Cícladas— también se tomaban las cosas a pecho. Tales féminas vestían faldas largas y blusas ceñidas con escotes que, como balcones, permitían que sus bustos, o sus senos, o tal vez ambos, se ventilaran enteritos de cara al Egeo.

Es posible que tampoco se sepa que la moda de los vestidos con armazón fue un recurso de doña Juana de Portugal, que, por esas cosas, se vio obligada en cierta ocasión a disimular un embarazo ante su real marido, castellano e inválido.

Estas noticias y otras igualmente interesantes trazan la historia de *El libro de los trajes* (Jean-Louis Besson, Altea, Col. Mascota Información. Madrid, 1987, 76 págs.). Con excepción de una breve referencia a los usos en Egipto y Mesopotamia, el contenido se refiere a los trajes, peinados y accesorios europeos desde la Edad de Piedra hasta la moda unisex de los '80. Cada hito del relato proporciona un dato que lo ubica en la época histórica.

El mayor encanto del libro lo constituye el diseño gráfico. La página tipo contiene un cuerpo central cuyo texto lleva adelante la narración. Este eje es acompañado por una columna armada con viñetas de colores y citas literarias que van desde Jorge Manrique y el Romancero español hasta Lennon y McCartney, pasando por Montaigne, Proust, Jiménez y Gautier entre otros. El material se completa con un franja superior que ilustra, también en colores, los ámbitos propios de la moda en cuestión. El libro esconde más de una sorpresa: en la segunda página el lector descubre que la vestimenta en la Edad de Bronce constaba de una mini desfilada y una t-shirt a la cintura con mangas tres cuartos iguales a las que muestran las vidrieras y las calles este año. Hacia el cierre el lector ya comprobó que la diferencia fundamental entre la moda de estas últimas décadas y la de los años anteriores es la desuniformización. "La calle —dice el texto— es a veces como un carnaval y eso está muy bien".

Guía para analfabetos e ilustrados

A partir de 6 años: *Gatos eran los de antes* (Graciela Cabal, Ilust. Pedro Cazes Camarero. Colihue, Col. Pajarito Remendado. Buenos Aires, 1988) es la historia de un gato patotero del barrio de San Cristóbal, que se enamora de una gatita de su casa pero nada tonta. Florcita, la bella de marra, es capaz de poner de vuelta y media a su mamá y a su papá, otro matón como el pretendiente.

A partir de 7 años: *Agua chiquita* (Blanca Negri, Fondo Editorial onegrino. Eudeba. Buenos Aires, 1988, 26 págs.) es un conjunto de poemas para aprender de memoria, que hablan sobre el río, los tesoros, la ropa, los bichos, los jazmines, y, por qué no, los charquitos.

A partir de 8 años: *Palné y Juan Cruz*, larguísimo cuento para chicos, (María Cristina Casadei, Ilust. Marcelo Ferreyra, Fondo Editorial Rionegrino. Eudeba. Buenos

Aires, 1988, 85 págs.) narra las aventuras de estos dos personajes durante los tres días que abandonan sus respectivas casas. Palné es mapuche y Juan Cruz es presumiblemente descendiente de europeos y nacido en un pueblo de la Patagonia. Ambos tienen siete años y deciden —cada uno por su cuenta— salir a conocer mundo. Se encuentran, se hacen amigos y emprenden el viaje juntos. Atraviesan una serie de obstáculos, se les agrega un pumita —Carozo— y se cruzan con una familia de maragatos, otra de negros y un señor italiano.

Los gurises van develando en su viaje iniciático los secretos del mundo en un juego de polos que no por trajinado pierde la vieja riqueza de los opuestos. Palné, por ejemplo, relata a su amigo la leyenda mapuche que da cuenta de la existencia de la noche, la luna y las estrellas. Juan Cruz habla de la Ciudad de los Césares. Y por una vez, el niño araucano resulta algo más desenvuelto que el huinca.

A partir de 9 años: *Los dados dados vuelta* (Maite Alvarado, Ilust. Sergio Kern, Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1987, 40 págs.) reúne siete cuentos, en la mayoría de los cuales los protagonistas son gente de claros rasgos antihéroicos: Don Cosme, un empedernido jugador de generala, una medusa irremediablemente mala, una mandioca hambrienta, una solterona tiquismiqui, un marsupial de figurita. Alrededor de estos personajes, la autora contruye historias en las que por lo general, trabaja con creencias, supersticiones o datos científicos. Es particularmente divertido "El marsupial dubitativo" en el que después de explicar —según su criterio— en qué consiste esto de ser marsupial, una voz entre infantil y adolescente relata lo que le ocurrió una tarde de verano cuando la imagen de uno de estos individuos abandonó su lugar en un libro de zoología y se lanzó sobre la página de una enciclopedia causando estragos.



RECIENVENIDOS

Prohibido el elefante. Gustavo Roldán. Ilust. Luis Pereyra, Sudamericana, Col. Pan Flauta. Buenos Aires, 1988, 54 págs.

Barbapapero. Graciela B. Cabal, Ilust. Elena Torres. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1988, 46 págs.

El Onésimo soñó un cuete. Víctor Iturralde Rúa. Ilust. Elena Torres. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1988, 43 págs.

Un sol para tu sombrero. María Cristina Ramos. Ilust. Liliana Menéndez. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1988, 41 págs.

El fantasma del cañaveral. Graciela Falbo. Ilust. Alejandro Ravassi. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1988, 41 págs.

Los superhéroes de nuestro pueblo. Miguel Ángel Palermo. Ilust. Alejandra Taubin. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1988, 45 págs.

El planeta de los aljenfios. Adela Basch. Ilust. Mariano Ramos. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1988, 45 págs.

Y el árbol siguió creciendo. Graciela Montes. Ilust. Elena Torres. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1988, 46 págs.

Tengo un monstruo en el bolsillo. Graciela Montes. Ilust. Elena Torres. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1988, 52 págs.

Lengua y Habla 4. Luis Alberto Menghi, Alfredo F. Pescetto, Sara M. Spinelli. Huemul. Buenos Aires, 1988, 77 págs.

Recuerdos de la abuela. Mirta Goldberg, María Cristina Brusca, Canela. Sudamericana. Buenos Aires, 1988, 63 págs.

Nos creemos puros cuando en realidad no deseamos lo que estamos despreciando (Marguerite Yourcenar).

Literatura de los indios de Estados Unidos

En busca del territorio perdido

¿Qué es la identidad? Una estructura hecha trizas. "Je suis un autre", pataleaba sabiamente Rimbaud. Desde el estadio del espejo hasta los nacionalismos, desde la raza hasta la diferencia de los sexos se explican por identificación con el otro. Los negros, los indios, las mujeres se quejan. Si la identidad es imposible, parece preciso ese instante incendiario donde afirmarla vigoriza la pareja entre arte y política. La literatura india norteamericana opone al american way of life una colectiva y heterogénea novela racial.

por Márgara Averbach

En esta década del ochenta, para algunos espacios del arte, otra vez es fin de siglo. La llamada "corriente principal" de las letras norteamericanas (un nombre metafórico que no significa casi nada) está pasando por un momento que parece tender a la decadencia. El "realismo sucio" y el "minimalismo" son movimientos escépticos, burlones, desencantados, que tratan de crear un lenguaje vacío. Nada detrás de las palabras: que no haya mensaje, sólo la superficie playa de la lengua. En el fondo, el solipsismo posmoderno de los setenta (una literatura con sus propios mecanismos como tema central) era otra versión del mismo concepto, según el cual el lenguaje y la literatura no tienen nada que ver con el mundo.

Pero los Estados Unidos no son una sola corriente y, como en el viejo mito del Oeste, siempre queda una tierra prometida más allá, un "buen lugar" (qué diría Hemingway) en el que refugiarse. Podría decirse que hoy, como en el final de *Huckleberry Finn*, la gran novela de la huida, ese lugar sigue siendo el Territorio.

A veces, se escucha la palabra en los viejos *westerns* cinematográficos. El Territorio era la tierra yerma que se destinó a lo que quedaba de las tribus derrotadas en las grandes guerras de conquista de fines del siglo pasado. Significó primero prisión; después, refugio. Los blancos se arrepintieron de haberla entregado con tanta facilidad. Allí y en las reservas hubo descubrimientos verdaderos y falsos de oro y petróleo que carcomieron los límites de estas islas culturales (el general Custer inventó uno como excusa para entrar en las Colinas Negras).

El Territorio ya no existe, pero dentro de la cultura estadounidense hay una zona

distinta, antigua y al mismo tiempo inexplorada para muchos, que corresponde a aquel espacio geográfico. La literatura indostadounidense forma parte de ese espacio. Es estadounidense por idioma, por influencias, por algunas técnicas narrativas, pero está muy lejos de la famosa "corriente principal", más que nada en cuanto a sus ideas sobre la función de la literatura y su relación con lo no literario.

La comunidad india no puede producir una cultura decadente. Le falta espacio, espacio cultural, espacio físico, espacio económico. En parte, el "Territorio" literario y plástico de los indios estadounidenses es una forma de buscar soluciones a esa falta de espacios.

Pero la comunidad india tiene otro problema importante. No hay duda de que forma parte del Estados Unidos mítico. No hay Oeste sin indio, como decía Leslie Fiedler, y el Oeste es el mito central de los norteamericanos. Sin embargo, el indio parece no existir en Norteamérica.

Es una situación paradójica. Y no estamos hablando simplemente del lugar que la leyenda reserva al piel roja, lugar muy ambiguo por otra parte (es cierto que, muchas veces, el indio es el "malo", pero hay toda una corriente del *western* que lo utiliza como símbolo de libertad, individualismo, hombría y americanismo). Hablamos, sobre todo, de que, para la leyenda, el indio, bueno o malo, desapareció a fines del s XIX cuando la frontera llegó al Pacífico. Para el estadounidense medio, el "piel roja" fue el *vanishing American* (el norteamericano que se extingue), y tal vez por eso, el arte indio es, antes que nada, un "aquí estamos" y un "así somos".

El comienzo de la tragedia

Para el autor de origen indio, las grandes guerras del s XIX representan un cambio de era que es tema central en su literatura.



tura. Tal vez porque fue un cambio que llegó acompañado de un apocalipsis, del fin de todo su mundo, y porque el renacimiento de ese mundo tardó más de medio siglo en empezar.

El genocidio de la conquista del Oeste fue sólo el comienzo de la tragedia. Después del hambre por la matanza de los búfalos, después de las enfermedades provocadas, las masacres de los grupos especiales del ejército y los civiles fanáticos (el famoso Séptimo de Custer, entre muchos otros), después del destierro al Territorio y las reservas, empezó el problema de la identidad.

Para el blanco parecía ser esencial que el indio adoptara el *american way of life* y la religión cristiana. Los que aceptaron la conversión se transformaron en marginados dentro (¿o fuera?) de la sociedad del conquistador. Y la marginación era un concepto nuevo para ellos. Los que se negaron a olvidar su cultura fueron perseguidos y casi eliminados. También ellos quedaron al margen de los Estados Unidos, pero de algún modo conservaron su territorio propio, y ese territorio protegió lo que quedaba de su mundo hasta la década del '60 en el siglo XX, el tiempo de la cosecha después de los largos años oscuros que inaugurara la matanza de Wounded Knee a fines del s. XIX.

La literatura de autor indio nace en este territorio escondido, a veces apenas más grande que una casa de familia, nunca más importante que una reserva. Está consagrada a la defensa de la cultura original, o mejor dicho de un grupo de esas culturas, es decir, a lo que la mayor parte de las tribus llama el Way (el camino, la manera).

Describir el Way no es fácil. No se trata de una religión, ni de un código de conducta, ni de una serie de ritos, aunque sea todas esas cosas. Tal vez podría decirse que es una forma de comprender la vida o una manera de explicar el universo, incluyendo al ser humano y a los dioses.

El mundo del indio estadounidense tenía un "centro", una unidad esencial que el Way hacía comprensible. Ese "centro" estaba relacionado con un lugar geográfico determinado y real (aunque con connotaciones míticas y sagradas) desde el cual era posible entender. El drama de la pérdida de la tierra fue terrible para el indio porque con ella perdía el mundo entero y la idea de su lugar en él, "perdía el centro".

En la literatura india del siglo XX, abandonar el sitio que da centro al mundo es perder el equilibrio y, a veces, la razón. La partida tiene causas recurrentes: la guerra, el desempleo, el robo de la tierra, la escuela. Fuera de ese centro, el personaje se convierte en paria, se pierde. Para recuperarse y recuperar el mundo, tendrá que volver y la vuelta física es apenas el comienzo del regreso. Esa es, en realidad, la trama de *House of Dawn*, la novela de Scott Momaday, ganadora del Pulitzer a fines de los sesenta, o de *Ceremony*, de Leslie Marmon Silko, una novela de la década del setenta, y de muchos cuentos de autor indio, como "Pilgrims" de Roxy Gordon, o "Telephone Poles" de Audrey La Forge, o algunos de los cuentos que forman *Filtro de amor* de Louise Ehrdrich, para dar algunos ejemplos.

En ese universo centrado y unitario (la unidad es un dato importante, porque las obras de autor indio tienen una intención unitaria y eso las aleja mucho del fragmentarismo intencional de la literatura estadounidense actual), el ser humano forma parte de un esquema armónico en el que también entran la naturaleza y la comunidad.

Se ha dicho que los pueblos indioamericanos eran "ecologistas". A pesar del evidente anacronismo, y dejando de lado el sentido científico de la palabra, la idea tiene mucho de cierta. Para el indio, el equilibrio y la armonía debían ser preservados.



Las tribus sabían, por ejemplo, que una matanza de ciervos este año podía traer escasez al siguiente o que matar un búfalo sólo para sacarle el cuero era un abuso del que la naturaleza no se recuperaría con facilidad.

En la literatura india actual, el tema de lo natural aparece casi siempre en contraposición con el de la ciudad. La ciudad del blanco es un mundo sin equilibrio, otra imagen de la idea de progreso desenfrenado que provocó las grandes matanzas de búfalos en el siglo XIX. El contraste es evidente en todas las novelas que nombramos y aún más en cuentos y poemas como "Sleeping in Rain" de Gordon Henry, por ejemplo, donde los recuerdos rurales de una anciana encerrada en un asilo ciudadano, aunque hablan de miseria y privaciones, son el contrapunto perfecto de las imágenes del hospital, limpio, organizado, cómodo, pero sin centro. Un lugar donde las mesas y las sillas no significan nada, no son nada más que ellas mismas.

Dentro del Way, todo se relaciona con todo, todo está preñado de todo. No hay individuo sin los otros. Este es uno de los puntos que más alejan al indio del *american way of life* y su individualismo. La niña preadolescente de "The Warriors", el cuento de Anna Walters, no puede concebir que el vagabundo que ve carezca de *people*, pueblo. Nadie puede vivir sin un grupo a su alrededor y es el no tenerlo lo que destruye a la anciana de "Sleeping in Rain" y amenaza la razón de los protagonistas de *House of Dawn*, *Ceremony* y *Filtro de amor*. El indio, que entendía muy bien lo que era un "enemigo" o un "extranjero", no tenía palabra para "marginal", sobre todo porque en su comunidad cada individuo tenía un rol fijo que cumplir y ese rol determinaba también su mirada, su forma de ver las cosas.

Para el Way, el individuo completo es el que aprende a mirar desde muchos ángulos y sabe imaginarse en muchos roles. En *Seven Arrows*, la extraña novela de H. Storm sobre la educación de los indios de las Grandes Praderas, las miradas de cada rol, cada sexo y cada edad son las siete flechas del título. El que quiere ser solamente una cosa (sólo hombre, sólo mujer, sólo niño, sólo guerrero) es peligroso para sí mismo y para los demás porque no podrá comprender el punto de vista de los otros ni completarse a sí mismo como persona.

El Way, el mundo que explica y las mi-

radas que exploran ese mundo forman parte del universo unitario del indio. Las tribus de las Grandes Praderas lo pensaban como la gran rueda de la vida, la *Medicine Wheel*. Era una rueda porque, para ser fértil, el mundo debe saber moverse, adaptarse a lo nuevo; era infinitamente variable porque la variedad es vida; era una, porque sin unidad no hay comprensión; era redonda porque el círculo es inacabable, completo, equilibrado. Por eso son redondas las tiendas, los campamentos, las danzas rituales. Sólo el blanco vive rodeado de ángulos rectos. Sólo el blanco ha descuidado la rueda de su mundo.

Unidad versus fragmentarismo

En los cuentos, novelas y poemas de autor indio, las dos acusaciones principales contra el *american way of life* se relacionan con la idea de la *Medicine Wheel*. El blanco, dice uno de los personajes de Storm en *Seven Arrows*, ha dejado detener la rueda y se ha acostumbrado a aceptar sólo una mirada, una verdad, la propia, sobre el mundo.

Vine Deloria Jr., abogado y ensayista sioux, habla de este tema en dos de sus libros, *Custer murió por tus pecados* y *God is Red* (Dios es rojo). Pero el reproche es más antiguo. Aparece ya en los discursos de los caciques del s. XIX (Sitting Bull, Crazy Horse, Red Cloud/ Toro Sentado, Caballo Loco, Nube Roja/ personajes históricos que el mito del Oeste deformó por completo). Las creencias indias dependían de un lugar y nadie esperaba que el vecino adoptara las propias; simplemente no servían lejos de su centro. El indio no entendió el afán del blanco por imponer su Dios y su cultura a otros pueblos y lo expresó con ironía y amargura en los consejos de paz de las guerras del s. XIX.

En la literatura india del s. XIX, la cultura conquistadora de los estadounidenses sigue siendo blanco de las críticas. Desde afuera del *american dream*, desde ese punto de mira que comparten minorías étnicas, mujeres, ancianos, desocupados, el de la marginalidad, el *american way of life* no parece funcionar demasiado bien. El arte indio del siglo XX hace más que exigir un espacio para su forma de vida: compara constantemente su Way con el que intentaron venderle las pajas de lata, las mantas y el agua de fuego de los conquistadores. Tal vez esas pajas y esas mantas se hayan

hecho imprescindibles (la Rueda es flexible), pero las ideas básicas del Way siguen en pie y la comparación las favorece. Comunidad versus individualismo exacerbado; ecología versus desperdicios nucleares; flexibilidad versus dogmatismo; rol social versus marginalidad; unidad versus fragmentarismo.

¿Para qué sirve narrar?

Esta toma de posición tiene que ver con una manera particular de entender el lenguaje y la ficción. La literatura india del s. XX es hija de culturas orales y, para un autor de ese origen, la narración tiene una función social determinada y esencial. Sin esa función, no valdría la pena narrar.

La escena del acto básico del relato se repite constantemente en la literatura india. Tiene tres protagonistas: una abuela (o un padre); un niño pequeño (o una muchacha casi adolescente) y un cuento. Y algunas veces, el fuego. *Seven Arrows* está compuesta casi exclusivamente por escenas de este tipo. Su verdadera protagonista es la cultura india misma que pasa de boca en boca, de maestro en discípulo a través de los cuentos.

Esta escena seminal transforma incluso la estructura y concepción de los textos. La narración enseña el Way pero es parte del Way mismo y, por lo tanto, es infinita: muchos de estos textos no tienen un final convencional pero no porque quieran ser fragmentarios, sino, por el contrario, porque apuntan al todo, a la unidad del universo: que los cuentos, todos los cuentos, ayuden a entender. Un cuento individual es apenas una parte de la narración infinita del mundo y guarda siempre rastros de ella en su superficie.

Tomemos *Ceremony*, por ejemplo. El personaje de la obra de Leslie Marmon Silko, Tayo, ha perdido el centro en la guerra contra el Japón. Para recuperarlo tiene que cumplir con una ceremonia ritual que consiste en construir un final, un final indio, positivo, para la historia que se está tejendo en el mundo. Al comienzo de la novela, el texto de Silko está formado por escenas yuxtapuestas, aparentemente inconexas, que van tomando sentido unas de otras a medida que Tayo comprende y se comprende. En la última parte, cuando Tayo ha pasado ya por el centro, su historia se transforma en una narración cronológica y coherente porque, desde el centro, el mundo y el tiempo tienen sentido. El centro del mundo de Tayo es el mismo que conocían sus antepasados pero ahora tiene otro significado (la Rueda es flexible): el lugar que une a indios y japoneses en una sola comunidad es el desierto en que se probó por primera vez la bomba atómica.

Esta historia principal, que Tayo "termina" a través de la ceremonia y en el lugar apropiado, no es más que una de las muchas historias que forman la gran narración del mundo y que se cuclan en el tejido de la novela a través de mitos escritos en verso, poemas sobre el lenguaje y leyendas. La historia de Tayo es un fragmento de *Ceremony* y la novela en sí es un fragmento de la *Medicine Wheel* del universo, pero es una porque forma parte de un todo comprensible y armónico que puede explicarse a través del lenguaje, ese que los posmodernistas sólo creen capaz de nombrarse a sí mismo.

Los caciques del s. XIX pensaban que el blanco tenía dos lenguas porque sus palabras eran falsas. Las promesas del indio, decían, seguirían en pie mientras corrieran los ríos y creciera la hierba, porque la palabra es poderosa y eterna y debe usarse con cuidado. La literatura india de nuestro siglo, como los discursos de sus antecesores más directos, no se considera una mentira, ni un universo independiente y alejado del mundo real; es, por el contrario, una forma de entrar en ese mundo. Se narra porque los cuentos explican. Ese es el verdadero Territorio de la palabra.

Actualmente voy mucho a Washington, me fascina la idea de tener un verdadero actor como presidente (Andy Warhol).

Ceremonia

Te diré algo acerca de las historias
(dijo)
no son sólo entretenimiento.
No te engañes.
Son todo lo que tenemos, ¿te das cuenta?,
todo lo que tenemos para luchar contra
la enfermedad y la muerte.
No tienes nada
si no tienes las historias.

Leslie Marmon Silko, al comienzo de su novela.

Ceremony

I will tell you something about the stories
(he said)
They aren't just entertainment.
Don't be fooled.
They are all we have, you see
All we have to fight against
illness and death.
You don't have anything
if you don't have the stories.

Discurso de Ten Bears

Al verlos aquí, mi corazón se llena de alegría como los arroyos se llenan de agua cuando las nieves se funden en la primavera, y estoy contento como los caballos cuando nace el pasto nuevo al comienzo del año. Supe que ustedes venían cuando estaba a muchas noches de aquí pero hice sólo unos pocos campamentos. Sabía que ustedes habían venido a hacernos bien a mí y a mi pueblo. Juzgué los beneficios, que durarían para siempre, y por eso mi rostro resplandece de alegría al mirarlos. Mi pueblo nunca fue el primero en armar un arco o disparar un arma de fuego contra los blancos. Ha habido problemas en la frontera que hay entre nosotros, y mis jóvenes han bailado la danza de la guerra. Pero no empezamos nosotros.

Fueron ustedes los que mandaron el primer soldado, y nosotros los que mandamos al segundo. Hace dos años, yo vine por este camino siguiendo al búfalo para que mis mujeres y mis hijos tuvieran las mejillas redondas y los cuerpos calientes. Pero los soldados nos dispararon y, desde entonces, hubo un ruido, como el de una tormenta de verano, y no hemos sabido qué camino tomar. Fue así con los canadienses. Y tampoco nos han hecho llorar una sola vez. Los soldados vestidos de azul y los Utes llegaron en la noche, cuando todo estaba oscuro y tranquilo, y en lugar de fuegos encendieron nuestras tiendas para iluminar sus campamentos. En vez de cazar animales, mataron a mis bravos, y los guerreros de mi tribu se cortaron el cabello por los muertos. Así fue en Tejas. Ellos trajeron la pena a nuestros campamentos y salimos como los búfalos machos cuando atacan a sus hembras. Cuando los encontramos, los matamos y colgamos sus cabelleras en nuestras tiendas.

Los comanches no son ciegos ni débiles como los cachorros de un perro cuando tienen siete noches de vida. Son fuertes y ven lejos, como los potros adultos. Nosotros tomamos el camino de los comanches y lo seguimos. Las mujeres blancas lloraron y nuestras mujeres rieron.

Pero hay cosas que ustedes me dijeron que no me gustan. No fueron palabras dulces como el azúcar sino amargas como la hiel. Dijeron que querían ponernos en una reserva, construirnos casas y hacernos tiendas para la Medicina. No las quiero.

Yo nací en la pradera, donde el viento sopla en libertad y no había nada que interrumpiera la luz del sol. Nací en un lugar sin encierro, donde el aliento de todas las cosas era libre. Quiero morir allá y no entre paredes. Conozco cada uno de los arroyos, cada bosque entre el Río Grande y el Arkansas. He cazado y vivido en ese país. Viví como mis padres antes que yo y, como ellos, viví feliz.

Cuando fui a Washington, el Gran Padre me dijo que toda la tierra comanche era nuestra y que nadie podría impedirnos vivir en ella. ¿Por qué nos piden que dejemos los ríos y el sol y el viento y vivamos en casas? No nos piden que cambiemos los búfalos por ovejas. Los jóvenes han oído hablar de esto y se han puesto tristes y furiosos. No vuelvan a decir esas cosas. A mí me gusta transmitir las palabras que recibo del Gran Padre. Cuando nos envía regalos y mercadería, yo y mi pueblo nos alegramos porque eso significa que él nos tiene en sus ojos. Si los tejanos se hubieran quedado fuera de mi país, tal vez habríamos tenido paz. Pero ese lugar en el que ustedes dicen que tenemos que vivir es demasiado pequeño.

Los tejanos se han llevado los lugares donde el pasto crecía con más fuerza y la leña era mejor. Si nos hubieran dejado eso, tal vez habríamos hecho lo que nos piden ahora. Pero es demasiado tarde. El blanco tiene el país que amábamos y sólo queremos vagar por la pradera hasta la muerte.

Las cosas buenas que me digan, no las olvidaré. Las llevaré tan cerca de mi corazón como a mis hijos, y estarán en mi lengua con tanta frecuencia como el nombre del Gran Espíritu. No quiero sangre que manche el pasto de mi tierra. Lo quiero limpio y puro y quiero que todos los que vengan a mi pueblo encuentren paz cuando entren y dejen paz cuando se vayan.

Ten Bears (Diez Osos) fue uno de los caciques comanches de mayor influencia en el período que siguió a la Guerra Civil. Este discurso es del 20 de octubre de 1867 en el consejo del Medicine Lodge, el lugar donde los blancos se reunieron con el mayor número de jefes indios en la historia del Oeste.

La canción de mi padre

Como tengo ganas de decir cosas,
extraño a mi padre esta noche.
Su voz, el pequeño defecto,
la profundidad de su pecho flaco,
el temblor de emoción
en algo que acaba de decir
a su hijo, su canción:

Plantamos maíz una primavera en Acu...
plantamos muchas veces
pero esta vez en particular
recuerdo la arena suave húmeda
en mi mano.

My Father's Song

Wanting to say things,
I miss my father tonight.
His voice, the slight catch,
the depth from his thin chest,
the tremble of emotion
in something he has just said
to his son, his song:

We planted corn one Spring at Acu—
we planted several times
but this one particular time
I remember the soft damp sand
in my hand.

Mi padre se había detenido en un sitio
para mostrarme un surco derrumbado;
la reja del arado había desenterrado
el nido de un ratón
en la arena suave mojada.

Con mucho cuidado, levantó animalitos
[rosados
en la palma de su mano
y me dijo que los tocara.
Los llevamos a la orilla
del campo y los pusimos a la sombra
de un terrón húmedo de arena.

Recuerdo hasta la suavidad
de la arena fresca y tibia y los ratoncitos
[vivos
y a mi padre diciendo cosas.

Simon J. Ortiz (Pueblo)

My father had stopped at one point
to show me an overturned furrow;
the plowshare had unearthed
the burrow nest of a mouse
in the soft moist sand.

Very gently, he scooped tiny pink animals
into the palm of his hand
and told me to touch them.
We took them to the edge
of the field and put them in the shade
of a sand moist clod.

I remember the very softness
of cool and warm sand and tiny alive mice
and my father saying things.

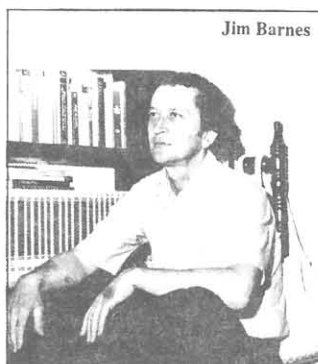
Fragmento de "Ciudades detrás del vidrio"

Todo es ajeno aquí.
Nadie me ve.
Nadie ve a esta mujer que camina las
[calles de la ciudad.
Nadie ve los animales que corren dentro
[de mi piel,
la selva profunda de árboles del sur,
las abuelas oscuras que miran a través de
[mi
y observan todo, viajan todavía.

Linda Hogan (Chickasaw)

Cities Behind Glass

Everything is foreign here.
No one sees me.
No one sees this woman walking city
[streets.
No one sees the animals running inside my
[skin,
the deep forest of southern trees,
the dark grandmothers looking through my
[eyes,
taking it in, traveling still.



Jim Barnes

Cuatro canciones Choctaw

1. Canción Choctaw para morir (1)

Cuando pase,
esta pradera
guardará
mis huellas
mientras
el viento
duerma.

2. Canción Choctaw para morir (2)

Caballo
en el viento
hacia otro rincón
del cielo.

3. Canción Choctaw para la caza

Lobo come
el viento:
su piel
me dará
calor.

4. Canción Choctaw para la Danza del Águila

Las plumas del águila
me hablan:
dicen,
tócanos con tus labios
y conoce la forma
en que conocimos el viento.

Jim Barnes. (Choctaw)



Simon J. Ortiz

Four Choctaw Songs

1. Choctaw Death Song i

When I pass,
this prairie
will hold
my tracks
as long
as the wind
sleeps.

2. Choctaw Death Song ii

I ride
the wind
to another corner
of the sky.

3. Choctaw Hunting Song

Wolf eats
the wind:
his skin
will keep
me warm.

4. Choctaw Eagle Dance Song

Eagle feathers
talk to me:
they say,
touch us to your lips
and know the way
we knew the wind.

Traducciones de Mágina Averbach



La palabra acorralada. La constitución discursiva del Peronismo renovador.
Mariana Podetti,
María Elena Qués y
Cecilia Sagol. FUCADE.
Buenos Aires, 1988, 133 págs.

¿Cómo re-construyen los principales "referentes" de la renovación peronista un "dispositivo de enunciación", severamente erosionado tras la muerte de Perón y la derrota electoral del '83, desde donde, dentro de los estrechos límites que les impone su doble pertenencia a la tradición partidaria y a la "cultura política" de los ochentas, tomar distancia a un tiempo de los "mariscales de la derrota" y del partido gobernante?

Escrito antes del —como tituló Unidos— "menómeno" del 9 de julio, el correctísimo estudio de Podetti, Qués y Sagol intenta responder esta pregunta. Leído, hoy, a la luz de los resultados de la interna, ¿pierde el intento algo de su valor original? Sólo si no le somos fieles. Si no somos fieles a su teoría de la enunciación, que nos enseña que las condiciones sociales de producción de los discursos dejan sus "huellas" en los textos. Y que entre estas condiciones sociales de producción tiene los otros discursos un lugar de privilegio en la fijación de los "topes" que limitan el campo de lo que puede decirse. Si no somos fieles a los análisis lexicológicos que nos invitan a pensar la lucha política como una puja por la imposición de ciertos sentidos particulares como significados universales —por la legitimación, en fin, de un "diccionario"— y por el desplazamiento de otros.

En efecto: episodio acaso fugaz de un drama tan inconcluso como la revolución que promete en nombre de la historia y clausura en nombre de la sensatez, la renovación peronista parece llamada a sobrevivir, sin embargo, al período de su hegemonía política. De una hegemonía sostenida (sobre dos triunfos: uno interno, otro externo) entre dos derrotas —una externa, otra interna. La primera resuelta, en la palabra de los máximos dirigentes renovadores, en una suave apelación a la soberanía del pueblo (del "afiliado"); la segunda, en un llamado de la mejor revista que el peronismo renovador haya producido a "desdramatizar" el revés. Del "Pueblo" —glorioso protagonista de la épica heredada— a la "desdramatización" de las luchas: ¿"marcas" de los ochentas en el "dispositivo de enunciación" peronista? ¿"Huellas" de un lustro que se sobrevive a sí mismo en el conjunto de discursos que definen el espacio de lo decible, hoy, en la Argentina? ¿Vigencia, por encima de los resultados electorales, de un "diccionario" conflictivamente construido en la compleja intersección de una tradición histórica y un "espíritu de época"?

La palabra está —siempre— acorralada, y siempre acorrala. Estrechamente acotada por los topes que le dibuja el Poder, se nos impone también con la contundencia de un límite. Quiere la libertad para esclavizarnos, como nosotros la queremos para torturarla. Victoriosa, es frágil, porque debe plegarse al Príncipe; derrotada, es libre; y libre, poderosa. ¿Necesitará perder su sujeto para ganar su verdadera batalla? ¿Ser derrotada como consigna para imponerse como mandamiento?

Eduardo Rinesi



El peronismo: sus causas. Rodolfo Puiggrós. Puntosur. Buenos Aires, 1988, págs. Alrededor de A 130

La reedición de un libro de Puiggrós no puede evitar el carácter de un homenaje, eludiendo al mismo tiempo la nostalgia, y la editorial acierta al reconstruir una hipotética biblioteca de los años sesenta y setenta, pero los suspiros deben quedar para mejor causa. Asistimos hoy a un peronismo de frenéticas disputas por los cargos, algo desbrujado con respecto a los nortes históricos. Recordar con Puiggrós debe servir para algo más que medir el paso del tiempo. Como la biblioteca ideal de Borges, su equivalente peronista debe remitir a una relectura a la vez gozosa y crítica.

Usos y costumbres han cambiado en la política argentina y universal, lo que vuelve un tanto inútil un capítulo sobre materialismo dialéctico y pensamiento codovillista. Pero dicho capítulo se salva si recordamos las circunstancias en las que escribía Puiggrós. Por eso su texto se empuña de a ratos: fue escrito en otro momento, para otras urgencias. Puiggrós historia, lo que supone interpretar inevitablemente una época con los ojos de otra.

Si un posible escritor reescribiera la historia que Puiggrós intenta, lo haría desde otro ángulo, con distintos marcos teóricos y, quizás, si su obra fuera significativa, con mayor perspicacia. Pero nunca podría anular el testimonio de un contemporáneo de aquellos tiempos. Ni el prólogo de un Perón en plena campaña de regreso para sellar trágicamente un ciclo histórico. El libro de Puiggrós se cubre con la pátina de clásico. Pero como todo clásico se salva del olvido sólo si es leído.

¿El origen del peronismo no puede decirse nada acerca de su futuro o consumación? Puiggrós habla de las causas del peronismo, a nosotros nos tocaría hablar de sus consecuencias.

Un Perón que se refiere en el prólogo al trasvasamiento generacional es suficiente indicación del clima en el que escribió Puiggrós. Una cierta euforia ante el giro de los acontecimientos. El Perón que redactaba dicho prólogo era "maoísta". Su afán por regresar lo impulsaba a emplear todas las barajas y uno de los naipes era Puiggrós.

Este es el libro de un marxista convertido al peronismo, como hubo tantos. Hoy puede leerse con bastante distancia, como las obras de Hernández Arregui, a quien cita más de una vez.

La conclusión que se impone es que la lectura de Puiggrós puede ser saludable para las nuevas generaciones así como instructiva para los más experimentados, dado que aporta el testimonio de un protagonista y la visión de un militante venido del comunismo. Tal vez podría reprocharse a la editorial no haber incluido un prólogo que estableciera las coordenadas de la época, lo que no hubiera resultado ni insultante ni desubicado, sino una herramienta sin herrumbre para completar el trabajo del venerable Puiggrós con los últimos aportes de la crítica. Hubiera sido una manera menos "brusca" de reeditar a quien lo merece.

Pedro Vialatte



La clase dominante en la Argentina moderna: formación y características.
Jorge F. Sabato.
CISEA/Grupo Editor
Latinoamericano. Buenos Aires, 1988,
280 págs. Alrededor de A 135

El esperado trabajo de Jorge Sabato por fin salió a la luz. Iniciado en 1979 como un documento del CISEA, ("Notas sobre la formación de la clase dominante en la Argentina moderna") y continuado en posteriores *papers* de temáticas complementarias, este libro conlleva la propuesta de convertirse en paradigma del análisis de la clase dominante argentina.

Tributario de los estudios de los '70 sobre la formación de la élite terrateniente (Giberti 1974, Halperín Donghi 1969, Ferrer 1963) y de los producidos en los años '80 (Schvarzer 1983, Flichman 1977) que incorporan al tema de la modernización y su correlato con lo político, este trabajo logra articular una visión del desarrollo argentino.

Sábato y sus colaboradores plantean varias hipótesis para explicar el fenómeno aparentemente contradictorio de la economía vernácula.

La tenencia de la tierra más lo producido por la actividad agropecuaria, sumado a su versatilidad para colocar excedentes en una amplia gama de actividades, produjeron —se dice— el posicionamiento de la burguesía al frente del Estado Nacional a fines del siglo pasado. Asimismo, Sábato sostiene que este perverso desarrollo sólo fue posible dentro de un sistema de democracia restringida.

La burguesía argentina, dependiente del mercado externo, cavó su propia fosa: lo producido no se reinvertió en su forma productiva, dilapidándose entonces la posibilidad de un desarrollo autónomo aunque sin mayores conflictos para esta clase.

El análisis Sábato/CISEA se complementa con un apéndice estadístico por demás apabullante y una serie de historias de vida que retratan a personajes de la Argentina de nuestros abuelos (Alfonsín dixit): los Mihanovich, Martínez de Hoz, Tornquist, etcétera.

Por otra parte, Sábato no puede dejar de dar cuenta de su contemporaneidad. Debido a esto, *La Clase Dominante...* incorpora en su tramo final un capítulo sobre la relación entre el funcionamiento de la economía y el poder político en la economía argentina. "Trabas para la democracia", titulan compartidamente Schvarzer y Sábato a su análisis teñido de la idea de pacto democrático. Interesante conclusión que convendría cruzar con el artículo de James Petras de *El Portero* N°83 ("Los cerebros del Rey Midas"), para relacionarlo también con la conexión existente entre intelectuales e institutos con financiamiento externo.

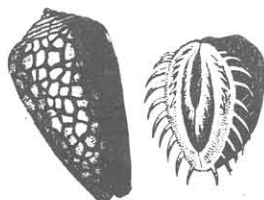
Así como aquella burguesía descripta por Sábato encontró una salida perversa a su desarrollo ¿ha podido el autor escapar a las homogeneizantes líneas de investigación que las Ciencias Sociales incorporaron en estos '80? ¿Cuál es la frontera entre el intelectual institucionalizado en funcionamiento del Estado y el investigador? Las preguntas no se agotan allí, en tanto el investigador deviene funcionario. La vieja paradoja weberiana se ha reinstalado otra vez: ¿Ciencia o Política?

Marcelo Sauri Ortiz

RECIENVENIDOS

Sobre prensa, periodismo y comunicación. Karl Marx y Friedrich Engels. Taurus. Madrid, 1988, 346 págs. Marx y Engels hubieran visto rechazados sus textos por la mayor parte de los secretarios de redacción de los actuales diarios en cualquier parte del mundo. Esos textos se caracterizan por la apelación a una ironía punzante, a una exposición y no a una simplificación de tramas históricas complejas, al uso de las citas en diversos idiomas o en latín para dotar de irreverencia y no de pomposidad a los escritos, etc.

Basta recordar que El 18 Brumario tuvo su origen en una contribución periodística de Marx. La radical proximidad entre periodismo y teoría, o bien interpretaciones filosóficas de la cuestión de la censura, le dan a estos escritos una pertenencia que bien sabemos: en la historia del marxismo. Pero también le dan otra pertenencia que no siempre estamos dispuestos a aceptar: en la historia del periodismo. Se encuentran en este volumen, algunos textos que hoy son difíciles de hallar, como los artículos de Marx y Engels en la *Gaceta Renana* y en la *Nueva Gaceta Renana*, durante el período 1853-44 primeramente, y 1848, después.



Los editores del volumen, no obstante, no consideraran cumplida su tarea sin introducir fragmentos de la *Ideología Alemana*. El criterio que anima esta antología, es el de darle prestancia teórica retrospectiva al concepto de "comunicación", inexistente hace un siglo con el valor que hoy le damos. Pero por

esa vía, este libro se hubiera convertido en una antología más, de las tantas que sobre el tema general de la ideología se han realizado sobre los escritos fundadores del marxismo. Afortunadamente, el compilador exhibió una beneficiosa prudencia en este caso, junto al propósito de compilar un muestrario satisfactorio de las hasta hoy insuficientemente consideradas incursiones de Marx y Engels por el periodismo, en el mismo siglo en que Hegel dijo que los diarios eran la creación matutina del burgués.

Adiós, Mr. Reagan. Luis Ignacio Leopez. Grupo Zeta. Madrid, 1988, 366 págs.

López, periodista español, realiza una bien informada radiografía del período Reagan, apelando a un estilo de cronista mundano. Un relato sin tecnicismos ni teorizaciones y muy próximo a la vivacidad con que se expresan los personajes involucrados en esta historia, no pierde sin embargo los hilos más densos de la vida política contemporánea. El autor contrasta el sueño reaganiano del imperio guerrero, al que juzga duramente, con las nuevas realidades mundiales, que junto a la inevitable erosión del mito americano de predominio, pueden augurar un "horizonte menos fantástico pero más sugestivo para humanidad".



El imperio de la hamburguesa. Ch. Grofe, p. Heller, M. Herbst y S. Pater. Trad. de L. Vogelbaum. Gedisa. Barcelona, 1988, 220 págs. Alrededor de A 150

"Aquí estamos en el negocio de la comida que se come con los dedos, todo se debería poder comer al manejar el auto". Tal el fragmento de una homilía debida a John Barnes, directivo de Burger King, un miembro de esa nueva raza de ejecutivos que tiene sus manos manchadas con ketchup. Y si la expansión de este hábito alimenticio muestra ciertos rasgos contradictorios en naciones como la Argentina, en la casi totalidad del planeta se ha ido instalando con la contundencia de la frase citada, como un ejército de ocupación.

La tajada jugosa de color pardusco enfundada en un panecillo de sésamo blanco dulzón, que se aposenta entre arbores de papas y cebollitas fritas regadas por mares de coca cola, reconoce una historia que arranca con el capitalismo temprano y la necesidad de llenar con rapidez los estómagos de miles de obreros en sus escasos minutos de descanso; alcanza un impulso fundamental a partir de la industrialización masiva de la comida enlatada destinada a los frentes de guerra en la primera década de este siglo y se potencia en la segunda posguerra al calor de la reactivación productiva.

Cuando se encuentra un libro que tiene por subtítulo "Comer con las manos: la nueva cultura", una suerte de reflejo condicionado se apodera de uno y lo lleva a imaginar un futuro a medias semiológico a medias psicosociológico. Una enfermedad causada por recurrentes lecturas francesas. Sin embargo, la oferta alemana es muy otra. Los cuatro periodistas que firman este ensayo vuelcan en él los resultados de una investigación apabullante, que no deja tarro de mostaza sin destapar. Demuestran así las profundas modificaciones que la vianda moderna ha causado en la producción de la carne, en la agricultura, en la publicidad y en el terreno de los servicios. Un mundo que la *fast food* reduce a dos axiomas básicos: *eficiencia* para llenar los ojos y el buche, y *velocidad*, para tragar, pagar y dejar el sitio al pacman que sigue.

Tal vez los capítulos más interesantes sean aquéllos en los que se muestran cómo las características que han convertido a la hamburguesa en la cocardada distintiva de la pujanza y modernidad de los países desarrollados se evaporan al ingresar en el universo del trabajo. Allí desfilan desde el congelamiento salarial que ya casi lleva una década hasta la prohibición de sindicalizarse, pasando por los gases y palcos con que se han resuelto algunos de los conflictos causados por los obreros de la carne picada en Alemania, Francia o la patria de John Wayne.

El libro ofrece, además, las apasionantes historias de vida exitosas de, entre otros, Jim Mc Lomere, de Burger King, y Ray Kroc, el creador de McDonald's y patriarca indiscutido. A Kroc, precisamente, se debe un célebre epigrama que no por su apariencia idiota deja de ser iluminador: "El trabajo es la carne en la hamburguesa de la vida".

Jorge Warley



La injusticia cojuda. Ricardo Nelli. Puntosur. Buenos Aires, 1988, 213 págs. Alrededor de A 100

Las historias de vida pueden entenderse como un texto o un documento que implica una colaboración que involucra al investigador y al sujeto. Este libro está dividido en 11 capítulos que corresponden a un orden cronológico de eventos en los cuales Nelli transcribe los testimonios de diez hombres y una mujer, todos ellos protagonistas de las luchas sindicales del Ingenio Ledesma de Jujuy. El libro se concentra en la vida de Melitón Vázquez, un electricista salteño que encabeza un sector sumamente combativo de las luchas obreras. Su testimonio es el más completo de todos, incluye varias páginas de su autobiografía, el origen del movimiento sindical y las luchas por las reivindicaciones obreras.

En dichos materiales se presenta información acerca de la situación laboral en Ledesma, las condiciones de vida y trabajo de los zafreros y las dificultades para obtener beneficios mínimos de la empresa. En este aspecto es muy rico el aporte de los dirigentes obreros que recorren los lotes donde viven los zafreros para interiorizarse de su situación y, a la vez, fomentar la participación sindical.

La mayor parte del libro cubre el período 1975-1985, sólo diez años de la trayectoria de los movimientos políticos de Ledesma. Si bien esta parte es valiosa por las declaraciones referidas a los años del Proceso —se incluye el testimonio de Eulogia C. de Garnica en el juicio a las tres primeras juntas de comandantes de la dictadura militar sobre la desaparición de sus dos hijos—, es demasiado extensa en comparación con otras etapas de importancia en la lucha obrera. La última parte del libro consta de opiniones de los trabajadores, quienes expresan su apoyo y su admiración por Melitón Vázquez, exiliado en Bolivia durante la dictadura.

Hay muchas maneras de analizar las historias de vida. Cuando no se adjunta un análisis al texto, éste tiende a ser presentado como un documento que se explica por sí mismo. Desde una perspectiva fenomenológica, la historia de vida es entendida en un sentido hermenéutico: documento que depende de la interpretación que se haga de ella. Sin embargo, en este caso, los testimonios recogidos por Nelli hubieran necesitado algún soporte. En el libro no se indica cuándo, dónde y bajo qué circunstancias se obtuvieron los materiales y tampoco se da un marco referencial que permita articular el problema de las luchas sindicales de Ledesma dentro del contexto del movimiento sindical nacional y el problema de la producción azucarera en el país. No obstante, el libro constituye un importante aporte a la historia del movimiento obrero. Su valor radica en haber entrevistado a los protagonistas, quienes, en detalle, relatan la historia que ellos mismos supieron construir.

Silvia Hirsch



La autonomía militar en América latina. Augusto Varas (Coordinador). Nueva Sociedad. Caracas, 1988, 390 págs. Alrededor de A 150

Leí el libro unos días antes de la última rebelión militar. Me había asustado. Luego comprendí cuán ingenuo había sido. En realidad, el susto vino después. La angustia continúa. Porque Augusto Varas, sociólogo, junto a unos cuantos especialistas en la problemática militar de América latina anuncian en este libro una hipótesis central: que las fuerzas armadas latinoamericanas mantendrán una notable cuota de poder político en cuanto instituciones estatales, reservándose un poder de veto. Así, los procesos de corporativización castrense crearán crecientes dificultades para mantener un control civil sobre las instituciones armadas. Se ordena reprimir pero no se reprime. La disputa de poderes y recursos medirá la capacidad de los grupos sociales para someter a los otros a sus políticas. Varas sostiene que el papel político crecientemente autonomizado de buena parte de las fuerzas armadas se mantiene, y que esto condiciona a las nuevas formas de estado que se establezcan en América latina.

¿Qué hacer con el pasado? En la Argentina, lo que está en juego son las posibilidades de nueva "entrada" de las fuerzas armadas en la política nacional. Lo vivimos hace muy poco. En Colombia, la lealtad a la democracia es contingente, según la mirada de los oficiales. En Ecuador, los interrogantes sobre la gobernabilidad democrática son también profundos. En Perú, la considerable fuerza corporativa de las instituciones castrenses se halla amparada por las leyes de la república. En Venezuela, todo parece estar más tranquilo. Conclusiones todas extraídas de los análisis que en el libro se hacen.

Así, también, las posibilidades de un nuevo período de inestabilidad constitucional y tentativas de intervención podrían aparecer en el Brasil. ¿Qué hacer si las fuerzas armadas chilenas sólo amarán la democracia sobre la base de una degradación de la misma? ¿Cómo tratar con la amenaza presente para la democracia que constituyen las fuerzas armadas uruguayas? Las salidas tácticas son las que aquí han primado. En Guatemala, la sociedad se militariza y en Honduras los militares son instancia decisoria fundamental en los procesos políticos. Sólo el ejército salvadoreño carecería de autonomía: funciona como títere de la política norteamericana en la región. En Costa Rica, la tradición antimilitarista tiende a debilitarse. La falta de autonomía castrense en los casos de Cuba y Nicaragua es distinta al caso salvadoreño: se explica por la no separación entre Estado y pueblo.

En síntesis, quienes escriben los artículos de este libro suponen que los militares dejan el poder pero cuestionan la vida democrática a la vez que intentan incursionar en la vida pública. De esta manera, los procesos de democratización en América latina estarían en peligro. Después de la última rebelión, un buen libro sólo asusta a unos pocos ingenuos.

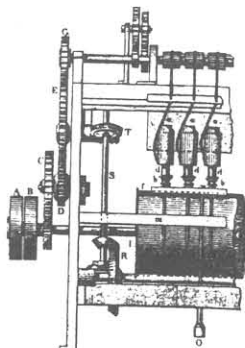
Daniel Héctor Scarfó

RECIENTVENIDOS

Manual para nativos pensantes. Eduardo Gudiño Kieffer. Emecé. Buenos Aires, 1988, 206 págs. El autor se pronuncia a favor de las actitudes "pensantes", que también significan "meditar con el corazón". En un tono de ensayo que postula la amabilidad como valor privilegiado, Kieffer revisa las creencias argentinas y expresa las fórmulas para remover los mitos de una Argentina, dice, "violadora de sí misma en un coito inimaginable". Retomando la venerable tradición argentina del ensayo moralizante, Kieffer le presta los atributos de la ilustración liberal, pero está menos cerca de las teo-

rizaciones de un Rawls, al que cita, de cierta variante del liberalismo argentino, siempre muy reuente a vincular los patrimonios culturales clásicos con definiciones más imaginativas de la justicia entendida como relación social.

Orden mundial o primacía. La política exterior norteamericana desde la Guerra Fria. Stanley Hoffmann. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1988, 380 págs. El autor de este volumen es profesor de la Universidad de Harvard en el área de las relaciones internacionales. Se atiene a un objetivo analítico deliberadamente limitado: considerar apenas los resultados de las políticas oficiales en relación a sus premisas y proclamadas intenciones. La brecha



entre ambos aspectos es el terreno de la crítica académica, que Hoffman así denomina y cultiva. Su posición en favor de una

"densa red de vínculos que signifique el predominio de los intereses mixtos por sobre las realidades adversas" (pensando en la Unión Soviética) revela sin duda su buena voluntad pacifista, pero mucho más el estilo de trabajo dominante en las universidades norteamericanas, realizado sobre la base de una voluntaria abolición de los despliegues teóricos en beneficio de una "densa red" de enunciados de gran potencia táctica, que a falta de mejor nombre, pueden denominarse "pragmáticos".

El poder de Bunge & Born. Raúl Green y Catherine Laurent. Legasa. Buenos Aires, 1988, 240 págs. Este ensayo apareció originariamente en Francia, y sus autores son investigadores en el área de la economía

agronómica. El grupo Bunge-Born, más importante que otras empresas del rubro alimentario como la Coca Cola o Nestlé, con una facturación equivalente al producto bruto de Túnez, con explotaciones agrícolas cuya superficie cubre más del doble de la superficie de Luxemburgo, tercer comerciante mundial de granos, uno de los mas importantes en fibra de algodón, con empresas controladas tanto en Gran Bretaña como Indonesia, Francia o Perú, actúa en medio del desconocimiento generalizado sobre sus ramificaciones, historias y poderes. Los autores se proponen salvar esta situación, y entregan un volumen de gran interés, rigurosamente documentado, sobre un grupo transnacional ostensiblemente vinculado con los dramas políticos argentinos.

Los últimos
guevaristas.Julio
Santucho.Puntosur. Bs. As., 1988,
258 págs. Alrededor de A 120Montoneros. Final de
cuentas.Juan
Gasparini.Puntosur. Bs. As.,
1988, 264 págs. Alrededor de A 140

No resulta tarea fácil abordar el comentario de libros en los que descarnadamente se reconstruye el conflicto político-social que va del '70 al '76 tal como fue vivido desde el PRT; o se analizan los resultados de las experiencias de Uturuncos y Taco Ralo hasta la Contraofensiva del '79 desde un militante de la Tendencia. Afrontemos el compromiso con Gramsci, y digamos que escribir la historia de una organización político-militar no es otra cosa que escribir la historia de un país desde un punto de vista monográfico.

En Los últimos guevaristas el autor, hermano de Mario Roberto Santucho, enlaza la crónica del PRT-ERP junto con la historia de vida de su fundador y principal líder. Aparece la historia argentina sin que se pierda por ella la dramática interinidad de sus actores. La historia insurreccional se entrecruza con jugosas anécdotas de Mario Roberto Santucho narradas desde la familiaridad propia de un hermano. Así aparece el relato del diálogo que mantienen los padres de Roby —en calidad de turistas que recorren Europa— con Juan Perón "vestido todo de blanco, incluso los zapatos". O las charlas que en 1957 sostenían Roby y Witold Gombrowicz en una librería de Santiago del Estero. "Conservo la imagen de Witold sentado en el cordón de la vereda, dedicado a introducir briznas de dudas sobre los poros del imperio de certezas que Roby levantaba sobre él". Mucho más patéticos resultan los testimonios de la gran fuga del penal de Rawson, o la trágica caída final cuando es delatado mientras se encontraba en un departamento de Villa Martelli.

Drama autobiográfico, cargado de detalladas historias de vidas que acompañaron de cerca a la del autor, el libro de Gasparini ensaya nuevas revisiones sobre los Montoneros. Autocrítica y crítica recorren la obra, centrando la segunda en los tan costosos errores de una conducción cuyos restos lejanos están de asumir el debate por los muertos.

Montoneros. Final de cuentas —que se inicia con una cita de Julio Cortázar— sí discute (y en pertinentes términos) con el libro cortazariano y es, tal vez, el de mayor envergadura que se haya escrito hasta la fecha sobre la historia de Montoneros. Los términos de esta discusión nos acercan al borroso y dantesco mundo de las profundidades de la ESMA. A la sala de torturas nº 13, a la "Avenida de la Felicidad", a "Capucha", a "Pecera". La discusión gira en torno de los valores más elementales de la condición humana. Del estar al filo de la navaja entre la vida y la muerte. Del significado que toman en cautiverio los acuerdos sobre la simulación, sobre la postergación de una salida individual, son posibles consecuencias para los que se quedaban en pos de la liberación colectiva.

Los últimos guevaristas y Montoneros. Final de cuentas son, junto con otros de reciente publicación, testimonios condenatorios de la "invención diabólica" argentina. Escritos con sufrimiento, estos relatos constituyen el patrimonio con el cual comenzar a esbozar una teoría comprensiva de los hechos ocurridos.

Esteban Vernik

Entre la letra y la
sangre. Ernesto
Sabato.

Conversaciones con

Carlos Catania. Seix Barral.

Buenos Aires, 1988, 166 págs. Alrededor
de A 95

Este es un texto sabatiano, de eso no hay duda; aunque exista la encubierta forma del reportaje como técnica expresiva, la fuerza del discurso de Ernesto Sabato asoma siempre en primer lugar, pese a los variados intentos de Carlos Catania de asumir la postura de interlocutor en igualdad de condiciones.

En once jornadas invernales de 1987, Catania paseó con Sabato por la ciudad, bebió café en algún salón de la casa de Santos Lugares, y, seguramente, utilizó como tercer invitado al grabador, testigo mudo aunque no sordo de estas charlas mantenidas en un total clima de conocimiento mutuo, según deja entrever la manera en que está formulada la relación entre ambos protagonistas: "un diálogo personal que lleva más de veinte años" avisa Catania ya desde el prólogo.

Algo de su infancia, otro poco de sus años mozos y mucho de los temas recurrentes en el autor de Uno y el universo: el mundo de los sueños, las premoniciones, la ceguera, el infinito, la geometría, el "malentendido progreso del arte". Tampoco faltan sus opiniones políticas, más bien filosóficas, metafísicas, angustiosamente existenciales, "drama que desgarró al hombre en cualquier parte: su anhelo de absoluto y eternidad, condenado como está a la frustración y a la muerte", (pág. 150) sintetiza Sabato.

Precisamente, aunque el texto no deje de lado temas que hacen a la figura del escritor y sus "consiguientes" fantasmas, el eje del planteo pasa más por la figura de Sabato-pensador que de Sabato-escritor. Es aquí donde la idea de estar frente a un reportaje-filosófico se hace muy presente. ¿Cómo debatir con una figura tan prestigiosa de la cultura argentina sin caer en el halago fácil? Tal vez éste sea el punto de inflexión más importante del libro, ya que las conocidas líneas del pensamiento de Sabato —un humanismo que abjura de la tecnología y la alienación contemporánea— no son confrontadas con un interlocutor que ponga a prueba esas ideas, que las fuerce, que las contextualice más cerca del siglo veintiuno que del diecinueve.

El ya casi octogenario escritor argentino no perderá oportunidad, tampoco, de "elogiar la decisión y el coraje del Presidente" Alfonsín en relación al juicio de las Juntas, (pág. 140). Nada se dice del coraje y la decisión de la sociedad argentina en impulsar, decididamente, ese hecho importante de la vida nacional. Es decir, una concesión basada en un más que conocido existencialismo humanista —casi a la manera de Sartre— con escepticismo hacia la raza de los hombres en general pero con simpatía por algunas figuras particulares.

Sabato opina, sus opiniones pueden ser discutidas como las de cualquier mortal; la probable trascendencia de las "Grandes Ideas" no puede ocultar que el "Gran Absoluto", sin embargo, es sólo una idea más.

Luis Alberto Iní

Liber Arte

Bodega cultural

convoca al 1º concurso literario 1989
en los géneros Ensayo, Periodismo,
Novela y Poesía.

Los premios para cada género serán la
edición de la obra y un viaje a Cuba.

Las bases del concurso podrán retirarse
en Av. Corrientes 1555.

javier vergara editor

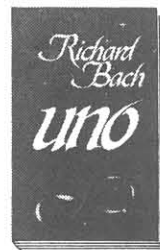
Le recomienda para sus
regalos de NavidadLA AGENDA DE
ICARO
Robert Ludlum

La novela que predijo la crisis
Irán-Contras: un congresal
americano puede morir o llegar
a presidente.

UNO

Richard Bach

El mejor Bach: el viaje de un

¡SALVE SU CUERPO!
Dra. Kousmine

Nuestra salud está en nuestras
propias manos: ¿nos hacemos
responsables?

TIEMPOS
MODERNOS
Paul Johnson

La historia del siglo XX
relatada en forma fascinante
por un gran periodista
e historiador.

javier vergara editor

RECIENVENIDOS

Los sindicatos clasistas: Si-
TraC (1970-1971). Natalia Du-
val. Centro Editor de América
Latina. Buenos Aires, 1988, 152
págs. Silencioso, lento pero ine-
xorable, el trabajo del Centro
Editor con su colección "Biblio-
teca Política Argentina" sigue
acumulando títulos valiosos co-
mo éste. Basta con decir que se
trata ya del volumen nº 235 de
la serie y que su precio de venta
al público es de 28 australes. En
este caso, se trata de una minu-
ciosa reconstrucción de la histo-
ria de SiTraC, uno de los sindi-
catos clasistas que nuclearon a
los trabajadores de las plantas de
Fiat en Ferreyra (Córdoba) y,
durante algunos meses de 1971,

constituyeron la vanguardia del
movimiento social que hizo
eclusión el 29 de mayo de 1969.
Luego de explicar que todo lo
referente a SiTraM "parece ha-
ber sido destruido durante el
convulsionado proceso que ca-
racterizó al gobierno constitu-
cional elegido en 1973 y la san-
grienta represión acentuada a
partir de marzo de 1976", la au-
tora presenta su trabajo, dividido
en tres partes. La primera es una
introducción que "pretende re-
cordar los principales datos que
conformaron el marco político,
social e institucional de la llama-
da Revolución Argentina". La
segunda, una cronología que
abarca desde el 1º de enero de
1970 hasta el 31 de diciembre de
1971, y cuyos datos "proviene
fundamentalmente de la consulta
de tres diarios que se publicaban
en la ciudad de Córdoba (La

Voz del Interior, Los Principios
y Córdoba), de los originales de
comunicados, declaraciones, ac-
tas y volantes de SiTraC —o de
los firmados SiTraC-SiTraM—
de la revista Jerónimo (también
cordobesa) y, en menos medida,
de distintos diarios y revistas de
Buenos Aires". La tercera parte,
la más importante según la auto-
ra, está integrada por una selec-
ción de documentos: "declara-
ciones públicas, comunicados de
prensa, solicitadas y volantes,
firmados por los cuerpos orgáni-
cos de SiTraC y artículos o notas
aparecidos en los Boletines edi-
tados tanto por SiTraC como por
SiTraC-SiTraM".

El texto conforma, en defini-
tiva, una insoslayable recupera-
ción de uno de los actores colec-
tivos más importantes dentro del
resurgimiento del clasismo en la
Argentina del '69 al '73.

Las Estaciones de Servicio SHELL posibilitan este operativo

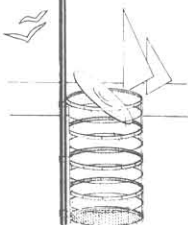


MANTENGAMOSLA ...A TODA COSTA.

Las iniciativas en pro de la comunidad, son un servicio que las empresas deben brindar.

Por eso, Shell C.A.P.S.A., empresa con la más avanzada tecnología, demuestra una vez más que, cuando las condiciones son apropiadas, la iniciativa privada, juntamente con el apoyo oficial pueden concretar obras para el país.

Todos los días, desde el 15 de Diciembre del '88 al 28 de Febrero del '89, 120 jóvenes



recorrerán las playas de Pinamar, Valeria del Mar, Cariló, Villa Gesell y Mar del Plata manteniéndolas impecables.

Levantarán todo tipo de residuos y los depositarán en los 400 cestos que se colocarán en dichas playas.

Todo para su confort, para su comodidad.

Porque Shell piensa únicamente en las necesidades del consumidor.

Y Playa Limpia, es una necesidad... a toda costa.



Declarado de interés turístico
por la Secretaría de Turismo de la Nación.



Shell
y su red de
Estaciones de Servicio.

Shell C.A.P.S.A. y su red de Estaciones de Servicio, agradece la colaboración de las Municipalidades de General Pueyrredón, Villa Gesell y Pinamar, y a la Administración de Punta Mogotes para desarrollar en las playas de su jurisdicción el Operativo "Playa Limpia".

por C.E. Feiling

**Tramas de conflictos.**

Alberto Girri. Sudamericana.
Buenos Aires, 1988, 112 págs.
Alrededor de A 125

Otro más. Alberto Girri acaba de publicar otro libro más. Si esta revista (y este crítico) hubieran existido desde 1946, año en que apareció el primer libro del vate, Playa sola, los lectores hubieran debido soportar una isócrona pleamar de comentarios, ya que Girri ha publicado casi un libro por año desde esa fecha. El castigo similar que Sísifo padece en el Hades se debió, para la más razonable de las tradiciones mitológicas, a que dicho inescrupuloso mortal denunció los amores de Zeus a un padre preocupado (Asopo). La diferencia, claro está, reside en que Zeus no escribía poesía. La inspiraba en otros, Musas mediante.

Esta mítica persistencia por parte de Girri es un verdadero fenómeno (no aludo al sentido recto de la palabra, sino a ese entre admirativo y asombrado que nuestra pronunciación puede darle). ¿Cómo explicar que una poesía tan alejada de los posters que embadurna Mario Benedetti haya logrado cierto reconocimiento general? Porque Girri no es un escritor al que conoce un pequeño grupo de gente, aunque tampoco es un escritor "popular", pero su vigencia no parece deberse a una cómoda participación de alguna línea, "generación", grupo o movimiento. Y ocurre que si me preguntan, hoy, quién es el poeta argentino "más importante", tengo que contestar: Girri... Alberto Girri. Con la sospecha de que las comillas y puntos suspensivos están realmente de más.

¿Qué es lo molesto en Girri, y qué lo decisivo para que ocupe ese lugar especial en la poesía argentina?

Tramas de conflictos ejemplifica ambas propiedades de la magia, ambos conjuntos de propiedades.

Lo molesto. Se dice que Girri es un poeta "intelectual" —aunque, salvo algunos surrealistas, los débiles mentales nunca han escrito poesía. Tal absurda división emotivo/intelectual (Vallejo y Leigh Hunt, ¡a la izquierda!; Mathew Arnold y Valéry, ¡a la derecha!) sirve presumiblemente a los críticos, en el caso de Girri, para señalar su alejamiento de eso que, a falta de mejor nombre, recibe el de "romanticismo". Pero creo que hay un desagradable rasgo constitutivo del romanticismo al que Girri rinde intermitente tributo; se trata de sus frecuentes caídas en la auto-presentación, "el drama de una interioridad compleja". Algunos parecen pensar que este rasgo está ausente de los textos por el engañoso motivo de que el pronombre "yo" no tiene una frecuencia alta de aparición. Para ellos cito "Hacedor": "Sin pestañear, / ni relajarse, / no impaciente, / puesta su mira / en un difuso jadeo, contenido, / y que asomará / él / lo forzará a salir, (...) y por lo que él / como hacedor advierte: / sólo el poema / puede ser poema, / igual que sólo / los insectos son insectos...". La postura de vate con que Girri enfrenta a sus lectores viene acompañada por una tendencia al aforismo, autoritario invento supuestamente importado de Oriente (uno de "Confucio" figura entre los epígrafes del libro), y por una concentración soberbia en su propia persona. Los textos están llenos de alusiones al ascetismo y el despojamiento, pero resulta que la columna de este estilista no es otra que la de su identidad. Aquello que los "conflictos" traman viene a ser, como en el poema "Subliminales", una conciencia de individualidad irredimible. Por momentos cansa.

Lo decisivo. Entre las cosas ciertas que pueden decirse

de Girri hay cuando menos dos que también *deben* decirse. La primera tiene la banalidad de lo irrefutable, y explica parcialmente su persistencia: Girri "trabaja" los poemas al punto de que el crítico más enconado sólo es capaz de rechazar cada poema en su totalidad, porque ninguna palabra sobra; Girri "trabaja" los poemas de una manera obsesiva, llegando al extremo de presentar el "mismo" poema desde distintos puntos de vista (el mejor de este libro se desdobra en "Eco múltiple: nombres" y "Eco múltiple: palabras"). Un pasaje de *Diario de un libro* (1972) sugiere la clave de dicha laboriosa estética: "Un poema es ajeno al principio de que hay dos clases de versos, los que le son dados al poeta y los 'premeditados' por él. Al realizar las cuentas, definido el texto, no se sabrá con precisión dónde fueron a parar unos y otros. En cambio, no es riesgoso presumir que los versos 'dados' representarán la porción menos limpia de la mezcla". Así, Girri lo somete todo a la lógica implacable del estilo que se ha construido; *reconocer* su timbre de voz acaba siendo prácticamente automático.

La banalidad de la primera cosa cierta que puede decirse de él se corresponde bien con lo manido de la segunda; para explicar la importancia de Girri (con o sin comillas importancia) queda siempre el recurso de afirmar: es un autor que divulga, que traduce constantemente a otros poetas (ingleses), que incluso ha incorporado en sus últimos libros una "sección" fija titulada "Versiones" (en éste, se desquita otra vez de Eliot). ¿Habrá que utilizar aquí ese término tan en boga, "proyecto" —más propio de planes quinquenales que de una reflexión sobre la literatura? ¿Asegurar entonces que la insistencia de Girri en la traducción constituye una clara señal de que está todavía inscripto en el proyecto didáctico-cultural de *Sur*?

Girri traduce como escribe. Prefiero constatar que **Tramas de conflictos** es otro libro de una obra que abarca cerca de 30 títulos. Pocos pueden dar tanta evidencia de sí.



Muerte y vida severina. Auto del fraile. João Cabral de Melo Neto.

Legasa. Buenos Aires, 1988, 138 págs.
Alrededor de A 90

Aunque la muerte de Don Sebastián en Alcazarquivir, y la breve permanencia de la corona portuguesa sobre los barrocos cráneos de la Casa de Austria fue el último destello de cierta "integración literaria" hispano-lusitana, parece que debemos al Tratado de Tordesillas nuestra penosa ignorancia de la literatura escrita en portugués. Este histórico episodio del siglo XV determinó la política hacia un continente que lleva el nombre de uno de los empleados de los reyes de Portugal; fue el antecedente de nuestra actual ignorancia de la literatura brasileña (la literatura *nacional* del ochenta por ciento, si no más, de los hablantes de portugués en el mundo).

Que Brasil *debe* ser algo (no las cursilerías de Jorge Amado ni la voz un tanto histérica de Caetano Veloso), eso resulta obvio con mirar el mapa. Había una película... ¿Orfeo negro?

En el caso particular de este libro, Santiago Kovadloff, traductor y oficioso comentarista, se ha propuesto sacarnos de la ignorancia respecto de un autor íntimamente ligado a una región del Brasil: el árido nordeste, que no es un invento del Cinema Novo y contiene algunos parajes donde los argentinos decididamente *no* pasan sus vacaciones. Ko-



vadloff fracasa parcialmente porque fracasa en el prólogo. "João Cabral, poeta constructor", proporciona muy pocos datos, pero en cambio abunda en pasajes impresionistas como el siguiente: "(...) la poesía de João Cabral procura y logra traducir una imponderabilidad última, irreducible a un abordaje formal que, en esencia, no es sino la que en el hambre sensible suscita el misterio radical de la existencia (observo que la rima encia-encia, sobre todo cuando se trata de los vocablos "esencia y existencia", resulta bastante ripiosa).

Donde Kovadloff no fracasa es en la traducción. Ha logrado vertir tersamente dos obras extrañas: tanto *Muerte y vida severina* (1956) como el *Auto del fraile* (1984) rescatan para la literatura brasileña una forma del drama en verso que se remonta a los orígenes del teatro en lengua romance. Me refiero al *auto*, composición cuyos personajes bíblicos o alegóricos servían para instruir al pueblo iletrado. (Ciertamente, João Cabral tampoco es ajeno a este afán de "instruir al pueblo", pero sabe subordinar su ambición a la más pedestre de escribir buenos versos).

La obra de 1956, titulada *Auto de Navidad pernambucano*, representa la desesperada marcha de un "retirante", o campesino que abandona las regiones donde hay sequías más prolongadas (N. del T.) hacia Recife. Una vez en la ciudad, el carpintero José, que acaba de ser padre, lo convencerá de seguir viviendo miserablemente en lugar de optar por el suicidio. Todo un misero de la vida. Los pasajes más logrados son los del Prólogo, con su profesión lisa y llana de alegoría: "Y si somos severinos/ iguales en esta vida/ morimos de muerte igual/ misma muerte severina/ que es muerte de quien muere/ de vejez hasta los treinta/ de emboscada hasta los veinte/ de hambre un poco por día/ (de enfermedad y atonía/ pues la muerte severina/ ataca en cualquier edad/ y aun a gente no nacida)".

El *Auto del fraile*, drama más ambicioso y pensado exclusivamente para voces, no cambia la alegoría por la historia, sino que alegoriza *a partir* de un episodio histórico. Es el fusilamiento en 1825 de Joaquim do Amor Divino Rabelo ("Fray Caneca"), de un líder de la revolución de Pernambuco, al que parece no le valieron gritos de Ipiranga. Para apelar a vetusta terminología, el drama tiene unidad de acción y de tiempo; representa los "sucesos" del día de la ejecución, desde que sacan al reo de su celda hasta que lo fusilan los militares, porque ningún verdugo quiere prestarse a accionar el mecanismo de la horca. Cabe hacer notar que el "triunfo de la vida" es aquí más sobrio (¿los años que median entre 1956 y 1984?): "Debemos todos a Dios/ el precio de nuestra vida (...). En esa contabilidad/ muerte y vida se equilibran (...) al llegar al fin del mundo/ iguales sprán las partidas".

El volumen traducido por Kovadloff es el cuarto de la Serie Omnibus de Legasa (que incluye textos de Stevenson, Stendhal y Wilkie Collins). Cabral de Melo Neto servirá para paliar nuestra ignorancia de la literatura brasileña. O para persistir en ella parcialmente.

RECIENVENIDOS



La Biblioteca Crítica Hachette, dirigida por Eva Tabakian, tiene como objetivo "presentar al público rigurosos análisis de los grandes textos de la Literatura Hispanoamericana". El más reciente de sus volúmenes (número 8) estuvo a cargo de Claude Cymerman, quien examina el *Canto general* de Neruda. Si bien no se puede recomendar este volumen en particular, la ocasión es buena para resaltar la excelencia de algunos de los anteriores. Y para desear que el proyecto editorial de Tabakian siga adelante.

El cancionero sentencioso y reflexivo, antología prologada

por María Cristina Planas y María del Carmen Plaza (Ediciones del Sol-Biblioteca de Cultura Popular/ 9, Buenos Aires, 1988), reúne en cuidada edición prácticamente un homenaje al investigador Juan Alfonso Carrizo, varias coplas y canciones de la tradición oral argentina. Es de lamentar que las prologuistas caigan en apreciaciones como: "Esta visión de la vida del hombre (óptica e individualista —C.F.) es común a muchas regiones de Sudamérica en donde se ha sumado 'el sentimiento trágico español' con la 'hoscra gravedad del indio'. Así surgen, entonces, con carácter colectivo, la

tristeza y la apatía".

Llega tarde a Babel el segundo libro de Leonor García Hernando, *Negras ropas de mujer* (Mascaró, Buenos Aires, 1987). Se trata de prosas poéticas, casi una novela del tedio.

El número 10 de *Diario de Poesía* contiene, además de las secciones habituales, la desopilante correspondencia entre Marianne Moore y la compañía Ford (debaten el nombre de un nuevo auto) y un largo dossier acerca de la traducción cuyo centro es un artículo de Walter Benjamin. Recomendable por cierto es el texto "Elogio de la traducción", de J.R. Aulicino, si bien son har-

to discutibles sus observaciones sobre la rima.

La golosina

Luis Chitarroni, cuya voracidad literaria y aplicado gusto no dejan de asombrar a quienes lo conocen (tanto como su prosa asombra seguramente a los lectores), me recomienda un libro del poeta mexicano Gerardo Deniz. El libro se llama *Gatuperlo* (F.C.E., 1978), y en él copio: "Oí que algo caía en el techo. Subí a ver/ Eran los cojones de Urano/ Los mandé lejos de una patada/ Al otro día me enteré del nacimiento de Afroditá y de todo lo demás, que por sabido se calla".

Tennyson es la bella mitad de lo que es un poeta (R. W. Emerson).



XXI. AVSTELLUNG
DER VEREINIGUNG
BILDEND. KUNSTLER
OESTERREICH'S
SECESSION
NOVEMB. DEC. 1904
GÖTTEF. 9-TEINTRIKK

VIENA FIN DE SIGLO: EL ALEGRE APOCALIPSIS

La Viena de los finales del XIX y principios del XX, la de la decadencia y agonía del Imperio Austro Húngaro, fue una ciudad que concentró, en dos generaciones de intelectuales y artistas, la conciencia

crítica, casi terminal, de los espejismos de salud y felicidad del proyecto moderno. En la esplendorosa coreografía de la *Ringstrasse* se dieron cita el subjetivismo de las vanguardias estéticas, planteos arquitectónicos de consagración y ruptura, el alumbramiento del psicoanálisis, poéticas desoladas frente a la fragmentación de lo real, un ensayismo antiperiodístico que desnudó la criminalidad de la gran prensa de masas, la estridencia del *art nouveau*, la música como experimentación de avanzada, filosofía y estética del lenguaje de corte posmoderno y una novelística absorbida por la desintegración del sujeto. En Viena, la mítica cultura burguesa, como densidad y apariencia, suplantó en gran parte el debate político que un liberalismo en acelerado agotamiento y los representantes de un viejo emperador no pudieron llevar a cabo. Mientras tanto, y como paradoja de esa Viena de sutilezas del alma, en sus entrañas se consolidaban ideologías modernas de masas con sus credos totalizantes e integristas: la socialdemocracia y su propuesta, los nacionalismos de las minorías, el pangermanismo como esbozo del nazismo, el nacimiento del sionismo y el socialcristianismo triunfante. Una historia se desplomaba con sus aullidos, iluminaciones y espectros paralizantes. Fue en ese paraje de lo ilusorio, de lo fatídico, del rumor bélico aproximándose que Karl Kraus, el profeta de la ciudad, vislumbró: "Viena es un campo de experimentación para el fin del mundo."

El descubrimiento de lo indecible

Si el destino necesita un sitio, verificar su cumplimiento sería encontrar dicha escena de la historia, pero sabiendo que ésta va a tener lugar, por primera vez, recién mucho después: en el relato de sus significaciones desapercibidas.

Nadie tuvo posibilidades de advertir, en los principios de este siglo (cuando señores y proletarios celebraban sus posesiones privadas o a cumplirse), que Viena, la ciudad de la antigua marca romana, en realidad se recostaba en el ensueño mundano no para gozar los bellos usos de una cultura, sino para tragarse el anestesiante crepúsculo de la razón burguesa.

Recién más tarde —ahora— acontecido el desengaño de las Críticas, se empieza a descifrar que en el Imperio de los Habsburgo acontecía, como silencio ensordecedor, la remoción de lo moderno: la extenuación de su utopía de sentidos. Si algo expone aquel momento intelectual vienés en su poética, en su filosofía, en su novelística, es el pasaje del lenguaje al atroz silencio que portan los signos: al silencio abismal del mundo, en la palabra.

Piensa Ciorán que "el eclipse de Austria prefigura el de Occidente. Lo que va a suceder, el acto siguiente, la tragedia histórica de Europa, eso ya se consumó en Viena, símbolo del derrumbe". Y también Ciorán vislumbra en la Viena fin de siglo un eco desmesurado, esa extraña estética develadora que plantea una cultura en la edad de sus disoluciones. Como si en la caída, la ilusión de lo real irrumpiese en los ojos y en el oído con inédita fecundidad. Como si el arte, estéril ya para el mundo vital pero arrebatado por su último vértigo, recobrara el esplendor del nombre de las cosas, hasta hacer conciente la impotencia de lo único con que se contaba: la lengua. Tal vez por eso, argumenta Ciorán que "en la historia, sólo los períodos de ocaso son cautivantes, porque en ellos se plantean verdaderamente las cuestiones de la existencia en general y de la historia en tanto tal. Todo se vuelve trágico, todo acontecimiento asume de pronto una dimensión nueva. En Viena asistimos a una época que iría a culminar en una catástrofe modelo".

Viena constituye entonces, ese sitio del drama que nos narra ahora su voz entonces inaudible. Aquella que intuyó la crisis irreversible del sueño de la Modernidad con su sujeto autocentrado, portador de lógicas y axiologías. Una voz narcotizada por el artificio con que se revestía la realidad, hundiéndose mientras celebraban su futuro. Una voz de intimismos y soledades extremas, cuando no se supo cómo vivir la distancia nula entre verdad y apariencia. En este desfasaje entre mundo y representación, la Gran Viena provinciana lo único que hizo fue despedirse de la promesa: de los nuevos tiempos anunciados. Lo único que pudo fue interrogarse sobre cómo se desvanecían cosas, valores y reinos: amar y odiar una cultura donde se almacenaban, en piedra y ornamento, los historicismos con que el bárbaro burgués había vaciado la identidad de un presente supuestamente de oro.

De Hofmannsthal a Musil. Discernimiento de los límites: los de la aventura del sujeto racional. Los de la quimera filosófica de otro sujeto, el de la reconciliación con lo extraviado a través de la poética o la crítica. Estas dolorosas fronteras llevan a la angustia del lenguaje: a ese entramado de todas las posesiones, verdades y pasiones, que pasa a ser, en la ceremonia del duelo, el imprescindible hogar de la desilusión y la melancolía. "Los límites de mi mundo son los límites de mi lenguaje",

diría Wittgenstein. Única posibilidad de ser: ser en el universo de los signos racionalizadores. Pero escasa posibilidad de ser, la que otorga esa fabulosa codificación instrumental. Por lo tanto, revelación del límite: el sujeto estatuido por la razón moderna percibe la inconsistente promesa de lo otro, la de su plenitud real. Para esa dimensión —emancipatoria, originaria, mística— no hay lengua, sino la definitiva noción de lo indecible.

En La Carta a Lord Chandos, el poeta Hugo Von Hofmannsthal describe la trayectoria que lleve a la fractura extrema, y final, entre universo de la sensibilidad y palabra. El artista es memoria de una pérdida, vanguardiza lo arcaico: recuerda su pasada "embriaguez" juvenil, donde vivía "la gran unidad del mundo" y la creencia en la fertilidad del "yo sumergido en los acontecimientos". Aquel tiempo ha expirado, tiene la magnificencia de la ausente. Es recuerdo, repasado desde "el extremo de desaliento y de impotencia (...) en su vertiginoso vuelo hacia el vacío".

A Hofmannsthal, la palabra le evoca sólo la desesperación de lo impronunciable. Congrega, en su sonido, la muerte de las cosas nombradas; "ese inexplicable malestar de solo pronunciar las palabras espíritu, alma o cuerpo". Esas "palabras abstractas, de las que forzosamente se debe valer la lengua", son las que "se me desmenuzaban en la boca como hongos podridos".

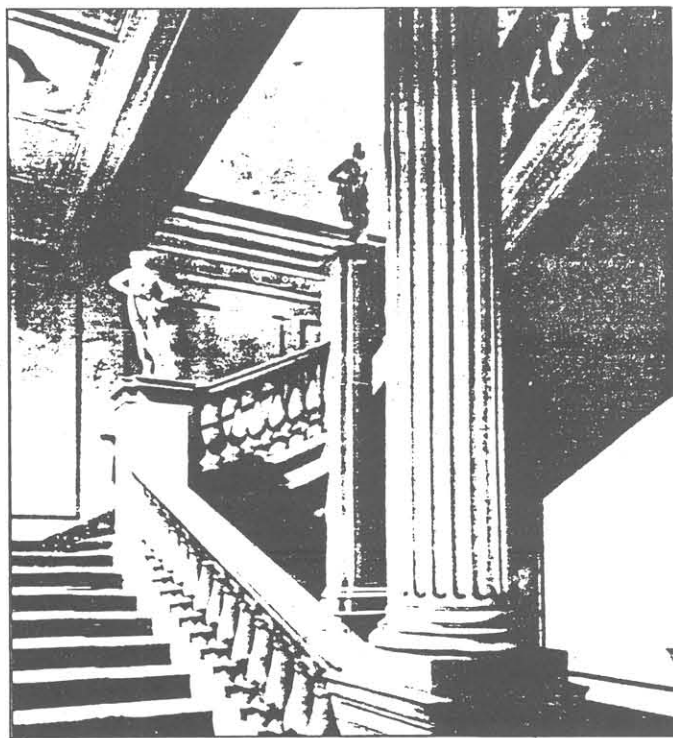
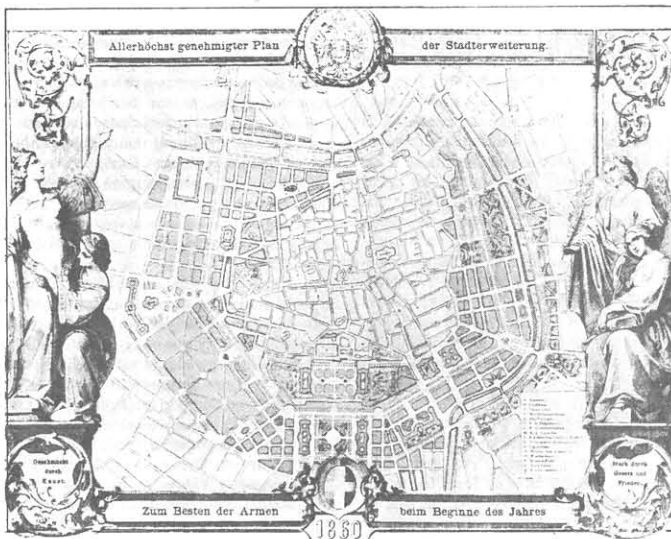
Para el poeta vienés, una palabra-mundo ha fenecido y no encuentra otra comarca en las afueras de los signos, que le devuelve el relato. Experimenta que formular es lo imposible: es quedarse apenas con la reminiscencia. En lo moderno, deshabitado de espíritu, el destino de la palabra es buscar un "sentido" consolador, porque su simple enunciación extravía la presencia de lo real: lo oscurece para siempre.

El lenguaje es, entonces, apariencia de comunicación: el perpetuo homicidio de esta última. El escritor percibía cómo el mundo se descomponía "en partes y más partes (...) y las palabras aisladas flotaban en torno a mí", como "remolinos" a través de los cuales "se cae en el vacío". Para él, las palabras, "son estatuas sin ojos". Esas palabras "me abandonan una vez más en la emergencia" hacia algo "totalmente innominado y quizás innominable".

Fragmentación, abstracción, vacío. Cadaverización. Ese es el mensaje de la razón nomencladora, en su silenciar al hombre y el mundo. El poeta comprende que no puede haber otro sujeto moderno que ese que habla para perder lo nombrado y vivir la nostalgia de haberlo poseído antes de pronunciar. El signo es la experiencia aterradora. La constatación de que la más auténtica experiencia de vivir se ha vuelto indecible. La conciencia de que se carece de lengua. La utopía de poder "establecer una nueva y promisorio relación de la existencia si comenzáramos a pensar con el corazón".

Pero en realidad queda solamente la convención, el artificio, la operatoria instrumental, donde el lenguaje ha triunfado con su mecánica de escindir para representar, castrando su origen redencional. EL corazón es emisor de la duda, la ambivalencia, la incerteza, las figuras malignas. Belleza y libertad han devenido, apenas, soledad del yo ilusorio: paisaje vienés. "¿Qué es la historia para mí?", se pregunta Wittgenstein: "el mío es el primer y último mundo", parece que le respondiera a Hofmannsthal.

Para Karl Kraus, en cambio, frente al silencio del mundo en la palabra de la inmodernidad moderna, no queda otro camino que el regreso. No ya a las palabras del corazón, como reclama el poeta, sino a los orígenes de la Lengua. Para Kraus, "la meta es el origen". Es remontar a contrapelo esa cultura-lenguaje-metrópolis-ciencia-imprenta, donde la palabra significa la brutal desaparición de lo real, de los valores y la ética de la coherencia entre obra y



conducta, el sumergir todo en una racionalidad standard. Pero también, según Kraus, a contrapelo de la indiferencia, a través de la cual el mundo se precipita, en Viena, hacia el apocalipsis: a contrapelo de la subjetividad ensimismada, fugitiva y esteticista, como pretende Hofmannsthal.

Sin embargo, este último no encuentra salidas: el mutismo sería el camino del dolor y la fidelidad, en la búsqueda de la memoria del mundo y el yo. Lo indecible sería lo que resta por decir: esa dimensión que haría del tiempo que se vive viaje del nombre hacia las transparencias. El poeta ya no bebe el néctar de los Inmortales, sino que arrastra lo incommunicable. El presente es un tiempo disminuido por el lenguaje. Para Wittgenstein, "todo lo que importa es aquello de lo que debemos guardar silencio". O como lo expresa Hofmannsthal, en su retiro, "el idioma en que quizás podría no sólo escribir sino también pensar (...) es una lengua de la cual no conozco una sola palabra".

El sujeto se deshace en la desesperanza del lenguaje. De la sinfonía ilustrada-iluminista quedan sólo signos de un código. La caligrafía civilizatoria ha borrado el

misterio y su añoranza, lo inefable y su conjetura. Para Robert Musil, ha dejado al hombre desprovisto: "interiormente, sin nada que hacer". Con Musil se completa en Viena esa parábola de la conciencia de lo indecible como remoción del alfabeto moderno. El novelista rependrá otra vez aquella ciudad de los atardeceres, desde su criatura sin atributos que tiene "el presentimiento de un estado más apasionado que la verdad", y decide "no hacer ya nada que fuese indiferente al alma". Un testigo impotente frente al vaciamiento de la realidad, al que le parece "ignominioso tener que abstenerse, durante toda la vida, de volver a las otras, a las frases genuinas de aquel lenguaje místico (...) aquellas frases que le hablaban al corazón, con una blanda y oscura intimidad, en contraste con el tono imperativo del lenguaje científico y matemático, aquellas frases emergían como islas, como si esas islas se esparcieran a lo largo de una costa oculta detrás de ellas, como si fueran restos de un continente desaparecido en tiempos prehistóricos".

Nicolás Casullo

Las razones de Viena

¿Por qué Viena aparece citada en la conversación de los intelectuales porteños como, hace unos años, podía citarse a París o La Habana? Rápidamente, los pocos ejemplares del libro de Schorske¹ que llegaron a Buenos Aires se convirtieron en un contrasena, un ícono o un *Baedeker* de esa ciudad, que ya habíamos empezado a conocer en *La Viena de Wittgenstein*, de Toulmin. Creo que la pregunta registra también un interrogante sobre por qué las ciudades pasaron a ser una noción organizadora del pensamiento sobre la cultura.

El deseo de la ciudad es más fuerte, en la tradición argentina, que las utopías rurales. En este sentido, los intelectuales de este siglo se inscriben mejor en el paradigma de Sarmiento que en el de José Hernández. La ciudad como espacio ideal ha sido no sólo un tema político, como puede leerse en varios capítulos de *Facundo* o en Argüépolis, no sólo un escenario donde los intelectuales descubrieron la mezcla que define a la cultura argentina, sino también un espacio imaginario que la literatura inventa y ocupa: Arlt, Marechal, Cortázar, Borges. La ciudad organiza debates históricos, utopías sociales, sueños (como corresponde) irrealizables, paisajes del arte. Tocar la ciudad equivale a alcanzar un territorio que ha sustentado muchas de nuestras invenciones. Pero, y casi en primer lugar, la ciudad es la escena por excelencia del intelectual.

Lecturas más o menos erráticas habían recorrido algunos clásicos como Mumford o Jane Jacobs; luego *Latinoamérica, las ciudades y las ideas* de José Luis Romero, con sus tesis sobre la productividad sociocultural de las elites urbanas hispano-criollas; los trabajos de Richard Morse o de Angel Rama y, muy recientemente, ese otro bestseller secreto (en portugués, en inglés, en fotocopia) que es *All that is solid melts into air* de Marshall Berman, con su representación de Petersburgo y Nueva York². Por supuesto el París de Baudelaire, escrito por Benjamin, que primero leímos para ver qué decía Benjamin de Baudelaire y luego para ver qué decía de los pasajes de París. Bastante antes, probablemente, no habíamos evitado *La cabeza de Gollat* de Martínez Estrada o Buenos Aires, vida cotidiana y alienación de Sebrelli, un ensayo sobre la Argentina que se armaba desde el escenario porteño. Viñas también habla y escribe sobre

Buenos Aires en este siglo, la ciudad que conoce con un detalle narrativo e histórico casi obsesivo. Borges había inventado varias de sus imágenes clásicas. A lo largo de veinte años, se nos mezclaron lecturas europeas y latinoamericanas, iluminadas, en el caso argentino, con algunos mitos fuertemente políticos: la metáfora de la ciudad-puerto, por ejemplo, vaciando como una voraz máquina centripeta al resto de un país que no se pensaba como urbano cuando ya comenzaba a serlo casi totalmente.

Como lo enseñó Schorske en "La idea de la ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler"³, la ciudad es un problema, un paisaje inevitable, una utopía y un infierno para los modernos. La ciudad también es una forma de abordar esa otra masa de nociones y polémicas que está hoy al orden del día teórico: en el debate modernidad-posmodernidad, la ciudad es un tema, como lo fue para las vanguardias. Fin-de-siècle Vienna de Schorske llega a un territorio preparado por lectores, quizás escasos, pero no menos seguros de participar en una comunidad de iniciados.

Vuelvo, entonces, a la pregunta del comienzo. El libro de Schorske ofrece una imagen perfectamente asimilable de Viena. Notable sin duda, es al mismo tiempo extremadamente sencillo en su exposición de una ciudad construida para fascinar. Se trata del espacio de Freud y de Schoenberg, de Klimt y de Schnitzler: un elenco que incluye a los grandes nombres del siglo XX junto con decenas de artistas que se salvan de la trivialidad de los catálogos inevitables.

Schorske estudia las transformaciones de Viena a partir del acceso de los liberales al gobierno, en la década del 1860: esta dimensión histórica postula a Viena como un espacio que es posible conocer recorriéndolo en el relato urbanístico: el escenario urbano se construye y modifica, a lo largo de cuatro décadas, como una masa estilísticamente compacta. El capítulo sobre la *Ringstrasse* alimenta la ilusión de familiaridad que producen los nombres repetidos en el texto y los epígrafes. La historia urbana que cuenta Schorske parece extremadamente convincente, sobre todo, si Viena es una referencia más intelectual que real, imágenes de la cultura y no rastros de la experiencia. El lector conoce "Viena", una construcción eficaz de este libro.

Pero la atracción de Viena, y del libro de Schorske, no se apoya sólo sobre la tranquilidad que, en ocasiones, proporciona la explicación histórica. Las preguntas que arman la perspectiva de Schorske so-

bre Viena, preguntas que él lee en los artistas fin-de-siècle, tienen un curioso poder de resonancia en este Buenos Aires también fin de siglo: "Es difícil enfrentar un orden social existente, pero más difícil todavía imaginar uno que no existe. Esta frase de Hugo von Hofmannsthal resuena con el eco del siglo XX, cuando el pensamiento europeo perdió su capacidad para proyectar utopías satisfactorias. Antes, en el despertar de la Revolución Francesa, la mayoría de los escritores hubieran invertido el juicio de Hofmannsthal. Les parecía más difícil luchar contra el orden existente que escribir los borradores de un orden ideal".

La idea de la crisis de paradigma y de proyecto, idea que merece una discusión en sede académica pero que, independientemente de ella y de su eventual concordancia teórica, atraviesa como un tono de la subjetividad estos últimos años, es probable que nos atraiga muy fuertemente en la Viena de Schorske. Si la ciudad fue teatro donde se inauguraron grandes propuestas que atravesarían todo el siglo, al mismo tiempo, Schorske la presenta como un espacio cultural donde la modernidad también se ve a sí misma críticamente. Para citar otra vez a Hofmannsthal: "Todo café en pedazos; y las partes también se hacían pedazos y nada admitía ya que se lo captara a través de conceptos".

Más allá de la fascinación estética que ejercen los grandes artistas vieneses y el decorado en el que se movían con extrema conciencia histórica (se movían para ser vistos, podría decirse), la Viena leída en Schorske exhibe una obsesión por la inseguridad de un mundo cuyo orden, como el de la *Ringstrasse*, ya no parecía confiable.

Y en este clima intelectual, Schorske señala otro tema que hoy es sencillo reconocer: la cultura liberal austríaca (cuyo estilo Schorske rastrea en los obstáculos que la aristocracia de sangre puso ante la incorporación y la acumulación de prestigio de las nuevas burguesías y de la burocracia) no había disuelto las contradicciones entre la dimensión moral y la estética, haciendo emerger de este modo el atractivo perfil de un intelectual que afirma al mismo tiempo un esteticismo radical y un desgarramiento ético y político, sin encontrar en ninguna de las dos dimensiones un principio de concordancia. Schorske sigue este tema en Hofmannsthal, cuyo esteticismo surgía de una confianza inestable en la redención de la sociedad por el arte: una reconciliación imposible, que años después todavía puede derivar en la nostalgia de órdenes sociales más integrados.

La Viena de Schorske puede ser leída de muchas maneras. Sin embargo, quiero suponer que una de las lecturas tiene claves contemporáneas. Theodor Herzl (citado por Schorske) define un tipo histórico: "sus características eran el narcisismo y la introversión, la recepción pasiva respecto de la realidad exterior, y sobre todo, su atención respecto de los estados subjetivos. Esta cultura burguesa de la sensibilidad (concluye Schorske) condicionó la mentalidad de intelectuales y artistas, refinó su sensibilidad y produjo sus problemas". No hay demasiada audacia en traducir esta descripción a otros referentes: Cima y desgarramiento de la modernidad y de su tono subjetivo, es difícil no leer los temas de Schorske y de su Viena sobre la pantalla de los avatares últimos de la modernidad, casi cien años después.

Beatriz Sarlo

¹ Carl Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna; Politics and Culture*, Nueva York, Random House, 1981. Traducción castellana de editorial Gustavo Gili, Barcelona. Las citas son de la edición norteamericana.

² Una versión española acaba de llegar a la Argentina. Ver reseña en la pág. 41 de este número (N. de la R.).

³ Véase *Punto de Vista*, número 30, julio 1987.

La experiencia del austromarxismo

Tan sensibles somos, en estos años de "pensamiento débil" y de intraducibilidad de los lenguajes, a cualquier intento de entrecruzar las dimensiones particulares de la evolución espiritual de un pueblo con sus manifestaciones políticas concretas, que tal vez despierte dudas la oportunidad de incluir en este dossier sobre la Gran Viena una nota dedicada al socialismo austríaco. Y, sin embargo, no está demás recordar que la cautivante eclosión cultural que se sucede en la Viena imperial a caballo del siglo y que se prolonga hasta su consumación en los años treinta, coincidió también con una estación particularmente creativa del pensamiento socialista. ¿Coincidencia, correspondencia, o manifestación de esa "sincronía de lo asincrónico" en la que tanto insistió Bloch para dar cuenta de la coexistencia de lo viejo y de lo nuevo típica de la cultura centroeuropea? Sea lo que fuere, su simultaneidad nos enfrenta al enigma de un riquísimo entrecruzamiento de cultura y política, al extremo de que la demolición por los cañones de Dollfus de la "Viena roja" signará de muerte a lo que indudablemente fue la más excepcional experiencia de cultura en lo que va del siglo. La Gran Viena sucumbió cuando en 1934 fueron desmantelados todos los instrumentos de contrapoder que la clase obrera fue construyendo en más de cuarenta años de acción política y cultural, y la derrota obrera mostró hasta dónde había acertado Friedrich Hebbel al describir a Austria como un pequeño mundo donde el grande hacía sus pruebas.

La historia del socialismo austríaco reproduce miméticamente la historia de las dos empresas imposibles en las que encalló la "idea" de Austria: la preservación del Imperio, primero; la estabilización de la República, luego, cuando el orgullo de Viena sufre la humillación de haber quedado reducida a una gran capital de un pequeño país.

Por tal razón, la suerte de la socialdemocracia austríaca estuvo estrechamente vinculada a la de su pueblo. Cuando al fin de la segunda guerra se reconstruyó la República bajo un gobierno presidido por el socialista Karl Renner, fueron las elecciones de ese doble fracaso —que incorporaban no obstante las adquisiciones teóricas y políticas de una vastísima experiencia organizativa en la sociedad—, las que ayudaron a que el Partido socialdemócrata austríaco pudiera ser el artífice de una difícil resolución política como era la de preservar la independencia de un país ocupado por los soviéticos, evitando que cayera bajo su influencia o dominación.

Es evidente que este triunfo se vio facilitado por las dotes excepcionales de estadista de un político tan hábil como Renner, pero resulta imposible de imaginar sin la presencia de una constante del socialismo austríaco que hizo de él un fenómeno muy particular. Fue su política de unidad partidaria y de clase, defendida a ultranza desde su nacimiento, lo que obtuvo la posibilidad de que crecieran a su izquierda aquellas fuerzas sobre las que podría haberse basado el control soviético de la joven República. Frente a la realidad de un Imperio erosionado por las crecientes fuerzas centrifugas del nacionalismo, y, luego de la primera guerra, de una República arrastrada por la presión pangermanista, la socialdemocracia fincó en la unidad política de las clases trabajadoras la posibilidad misma de gobierno de una nación sometida a presiones de tal magnitud. Y si no es exagerado afirmar que a hombres como Renner, o como Otto Bauer, debe la República austríaca su existencia, es porque ambos llevaron a sus últimas consecuencias ese



principio de unidad que le permitió al socialismo constituirse en un gran partido político de masas ya desde fines del siglo pasado.

El congreso de Hainfeld (1888) que reunió a todas las corrientes socialistas, fue la pieza maestra de Victor Adler, un médico judío proveniente de Praga cuya personalidad descolante ejerció una fascinación casi apologetica tanto dentro como fuera del partido. Figura venerable entre los grandes santones del socialismo europeo finisecular, amigo de Engels, pero también de Freud, con quien se batió a duelo en su juventud.

Adler desarrolló al extremo el arte del compromiso sin el cual hubiera sido impensable un partido obrero unificado en el contexto de un imperio multinacional. Y en la medida en que esta capacidad articuladora de conflictos de distinta naturaleza, aunque polarizados fundamentalmente en torno de los reclamos de las distintas nacionalidades, le permitió al socialismo alcanzar éxitos políticos importantes, era ineludible que se convirtiera en uno de los rasgos dominantes de la teoría y de la práctica de su acción militante. Cuando en 1907 se realicen las primeras elecciones bajo una ley de sufragio universal arrancada al poder imperial por la lucha de los trabajadores, los socialistas habrán de constituir el bloque parlamentario más numeroso con sus 87 diputados. Este importante éxito electoral fue el preludio de un más importante crecimiento de su organización partidaria y de su influencia sobre la sociedad.

Partícipe de los valores del internacionalismo obrero que alimentaron al socialismo en el mundo, el Partido socialdemócrata austríaco se propuso mantener la unidad supranacional de su organización aprovechando en su favor los efectos disruptivos de los conflictos nacionales. En tal sentido, el "programa de las nacionalidades" adoptado en su Congreso de Brunn en 1899 estableció el postulado de la autonomía cultural y lingüística de las nacionalidades que componían el imperio y su igualdad de derechos. Rehusándose a adoptar el camino de la autodeterminación nacional seguido por sus congéneres rusos, los austríacos aportaron a la capacidad hegemónica del proletariado de raíz germana para armonizar la vida asociada de pueblos con culturas e intereses políticos y económicos distintos. Confiados en los efectos homogeneizantes y uniformadores de la industrialización, preveían a mediano plazo la reducción del mosaico nacional heredado del medioevo a las dos grandes clases antagonistas de la sociedad moderna: burgueses y proletarios.

La complejidad de los problemas planteada por esta peculiar estructura político-social y cultural a una teoría que, como la de Marx, había sufrido el reduccionismo simplificante de un Kautsky, o el cuestionamiento revisionista de un Bernstein, explica las condiciones en las que surge en el interior de la socialdemocracia vienesa una escuela de pensamiento que intenta situarse de un modo autónomo en el debate doctrinario que compromete al socialismo europeo desde fines de siglo.

Tal vez más que una escuela en el sentido estricto, el llamado "austromarxismo" haya sido una tradición teórica y política atravesada por varias corrientes ideológicas. Tematizando la posición intermedia que tanto geográfica como culturalmente caracterizó al socialismo austríaco, el austromarxismo intentó trazar una suerte de "tercer vía" entre el reformismo socialdemócrata alemán y el bolchevismo ruso.

Su fidelidad a Marx —expresada desde el nombre de la publicación que les dio nacimiento en 1904: *Marx-Studien*— suponía un programa y una acción que no se dejaba etiquetar con una ortodoxia determinada. Para sus partícipes, cuyas figuras mayores fueron Otto Bauer, Max Adler, Rudolf Hilferding y Karl Renner, el mar-

xismo semejava ser "un gran río que se expande en un vasto campo de actividades intelectuales" y que se enriquece y potencia con todos los afluentes que recibe en su camino. Antes que una doctrina dogmática y concluida, el marxismo era considerado por ellos como un *sentido*. Por eso lo que los unía no era una particular orientación política sino la naturaleza peculiar de su trabajo científico.

Sin el excepcional clima cultural de la gran Viena resulta imposible pensar en la maduración de una escuela que privilegió en el campo de la política y de la ideología



aquellas dimensiones culturales que eran consustanciales con su propósito de adecuar las formas teóricas y los instrumentos cognoscitivos del marxismo a las nuevas tendencias de desarrollo de la formación social. El austromarxismo, por consiguiente, no es una doctrina que pueda ser reducida a una ortodoxia de algún tipo. Integrado por personalidades muy diferentes por sus inclinaciones, sus orientaciones políticas e intereses filosóficos o científicos, había no obstante un sustrato que era común a todos, un hilo rojo que los vinculaba como partícipes de una comunidad espiritual; su descreimiento de que el fundamento teórico de las ciencias del hombre pudiera ser reducido, como ocurría con el marxismo de la Segunda Internacional, a una simple parte de las ciencias naturales.

Lo que todos cuestionaban, del mismo modo en que lo hacía la cultura vienesa, era la visión de un mundo de mecanismos que funcionaban automáticamente, siguiendo leyes ineluctables. Esta homogeneidad del pensamiento científico y social heredado del siglo pasado estaba erosionada por la visión de un mundo sujeto a continuos cambios, por la cruda realidad de un sistema político cada vez más incapaz de controlar las tensiones que sometían a crisis al viejo imperio de los Habsburgo: cascarón vacío que ocultaba tras su aparente inmovilidad un polvorín siempre pronto a estallar. La crisis de las viejas certezas que de aquí derivaba, la secreta angustia que corroía a una cultura temerosa de la desaparición de ese "mundo de ayer" que también pintó Zweig, fue advertida claramente por este grupo de pensadores y políticos. Pero de la fracturación del viejo paradigma positivista surgieron en el campo político las posiciones más dispares, que acabaron por disolver la *koiné* cultural y científica del austromarxismo. Del radicalismo de Friedrich Adler al esponsorismo de los consejos de Max Adler, del socialismo de izquierda de Otto Bauer al reformismo de Karl Renner, todas estas posiciones y propuestas demostraron ser incapaces de preservar las conquistas obreras y de salvar a la primera República del *farismo* local, primero, y de la ocupación alemana, después. Y sin embargo no sería acertado reducir el austromarxismo a un fenómeno que se resuelve enteramente en la parábola del "mito habsbúrgico". La paradoja consiste en que fue precisamente con su diso-

lución como "comunidad espiritual" que se liberaron, frente a los grandes hechos de la guerra y de la revolución, ideas y teorías políticas que reaparecen bajo nuevas formas en el debate actual. Como una componente esencial del reformismo moderno, la herencia teórica y política de los austromarxistas nos remite a temáticas y significados aún no resueltos por un movimiento obrero que necesita reelaborar los nuevos instrumentos de una propuesta de transformación para salir de su impasse. La visión de un "socialismo integral" —capaz de suturar una fractura histórica del movimiento obrero que posibilitó su derrota frente al fascismo—, desarrollada por Bauer al final de sus días en el exilio de París, reaparece como un tema sustancial en el debate sobre la unificación de la izquierda europea. Su figura, junto a la de Gramsci, despierta un renovado interés, un interés que no implica la resurrección de una estación cultural ya consumada, sino la persistencia de instancias que siguen siendo fundamentales para la construcción de una cultura moderna de la izquierda.

Es lógico que así sea. Cuando un nuevo europeísmo se abre paso como un tema central de la izquierda, cuando la identidad europea se coloca como el problema esencial del pensamiento político, ¿cómo no volver los ojos a quienes fueron portadores del espíritu europeo en una Europa corroída por el morbo nacionalista? Los últimos europeos... Tal vez así debamos llamar a los protagonistas de esa experiencia intelectual tan vigorosa; pero, de hacerlo, tendremos que admitir que algo más que un común clima de ideas los unió a la gran cultura vienesa. Casi todos ellos provenían del "exterior" del Centro de Moravia, de Bohemia, de Galitzia y frente a la heterogeneidad racial del imperio manifestaron cierta propensión hacia un nacionalismo pangermánico. Podría pensarse que hay aquí una contradicción si no se advierte que la idea de *Mitteleuropa* en la que estuvieron inscriptos otorga una funcionalidad precisa como eje de la reconstitución europea a ese territorio de "frontera" que fue el Imperio de los Habsburgo, y por ende a una cultura en la que dominara su componente alemana.

¿Pero quién podría olvidar que, al igual que la mayoría de las figuras representativas de la cultura vienesa, los austromarxistas eran abrumadoramente judíos? No es por azar que en todos ellos se encuentre esa doble condición de *alógenos* y judíos. Ya Nietzsche había señalado que la posición y funciones del pueblo judío en Europa lo predestinaba a transformarse en los "buenos europeos" por excelencia. En el deslumbrante ensayo que Hanna Arendt dedicó a Rosa Luxemburg —típica exponente de esta estirpe de intelectuales— señala que la clase media judía de las grandes capitales europeas no era ni cosmopolita ni interracional aunque sus intelectuales pensarán serlo. "Eran europeos, algo que no podría haberse aplicado a ningún otro grupo. Y no se trataba de que estuvieran meramente convencidos, sino que era en rigor un dato objetivo... El autoengaño de los judíos intelectuales consistía en pensar que no tenían *patria*", dado que la suya era realmente Europa".

La constitución de una fuerza histórica capaz de nuclear a su alrededor a todas las clases explotadas, al tiempo que se presentaba ante la nación como la manifestación en acto del espíritu y de la cultura europea, fue el leitmotiv del austromarxismo. Su incapacidad para llevarla al triunfo facilitó de algún modo el catastrófico declive de Europa. Pero no deberíamos olvidar que fue la clase obrera vienesa, dirigida por los socialistas, la única que se levantó en armas para defender la democracia frente al fascismo. Su derrota, en febrero de 1934, fue también la derrota de la democracia europea.

José Aricó

Retrato de familia con imperio

Un enciclopédico volumen de ochocientas páginas fue el catálogo de la exposición "Viena 1880-1938" organizada por el Centro Pompidou en París. Un recorrido por salas que exponían a Klimt, Kokoschka, maquetas de arquitecturas de Loos, Wagner, cafés reconstruidos en dimensiones reducidas, muebles, reliquias de Freud, una película en la que aparecía el verdadero Kraus leyendo un poema apocalíptico... fondo musical —entre Strauss y Schönberg—... Viena, "El Alegre Apocalipsis", ése fue el lema de la muestra.

El trayecto por la majestuosidad artística culminaba en la última sala en la que colgaban las acuarelas de Adolfo Hitler. En fin, Viena ha dejado su secreto al mundo, su particular composición en la que la sublimidad del arte se coronó en una fantástica carnicería. Este arcano difícil de descifrar también fue pensado por pensadores austríacos, como Kraus, que lo dijo todo. El pensamiento y el arte llegaron a las cumbres más altas y a los abismos más profundos hasta que en el justo medio de semejantes inmensidades emergió la bestia bruta que con su risotada dio el gran bofetón. La cultura austríaca multiplicó los signos de la belleza y la inteligencia con un arte que fue afinando su genio hasta que desapareció en el aire, por su misma delgadez. ¿Cómo comprender este acontecimiento? ¿Cómo es posible que el talento y la profundidad del espíritu abarque horizontes de majestuosidad y quede atónito ante los sucesos de almacén?



Hablando de almacén, está la cuestión de las salchichas, las de Viena, importantes por su marca histórica.

—"Por Dios, Max —exclamaba la duquesa en el transcurso de algunas comidas—, si tú no usas el cubierto para comer salchichas, ¿qué quieres que hagan los pequeños?"

—"Pues simplemente, comer salchichas", contestaba Max con una amplia sonrisa.

—"¡Eres incorregible!", comentaba su esposa, mientras los pequeños, con una salchicha en cada mano, comían alegremente.

Esta breve epopeya doméstica reunió al Gran Duque Maximiliano, duque en Baviera, y a su esposa Ludovka, archiduquesa de Baviera, hermana de Ludwig, mientras almorzaban en un pequeño comedor del palacio de Pöschhofen. Allí salchichaban Elena, Luis, Carlos Teodoro, mientras papá Max, reacio a las etiquetas, guiñaba el ojo a los criados. Durante el almuerzo, una silla resaltaba por su hoquedad, la de Sissi, siempre inquieta, correteando por parques, bosques, jardines, hablando con los conejos, amamantando con biberones de leche tibia a los mamones de todas las estirpes, silbando entre ciervos, cabalgando en fieles corceles, pescando con maestría en el lago Starnberg, Sissi, futura emperatriz, enigma del imperio, su oráculo femenino. Cronistas, atistas, testigos, historiadores, filósofos, no cesaron de recordarla, describirla, homenajearla, como aquel historiador que nos retrotrae a aquellos momentos: "Ella, en fin, era la

que encontraba muy lógico que sus hermanitos comiesen las salchichas como ya sabemos porque, cuando le venía a gusto, usualmente ella lo hacía así".

Los austríacos despreciaban a los húngaros, los húngaros a los checos, los checos a los eslovacos, los eslovacos a los eslovenos, los eslovenos a los serbios, y los serbios lo quemaron a tiros al futuro emperador Habsburgo. Se cerró el círculo en 1914. El problema de las nacionalidades era incontrolable. No era Francisco José el particularmente odiado, monarca bastante tolerante y simpático, a veces compadecido por la mujer que tenía, y otras por su intransigente y empacada madre, Sofía de Austria, y otras por el suicidio de su hijo Rudolf. Pero el sistema no funcionaba. Entre ciudadanos de primera y segunda los odios se miden por algo más que vagones, hay rencores que no se olvidan. Sissi muere apuñalada por un anarquista que falló en su atentado al duque de Orléans, y atravesó a la emperatriz "porque la tenía más a mano", como dijo Lucheni, el asesino.

Una confederación, una estructura distributiva más equitativa, los esquemas variaban. Eslavizar al régimen, germanizarlo, las propuestas se alternaban. Sissi había aprendido el húngaro, adoraba la locura "magyar", en ese idioma le hablaba a su esposo, los húngaros la amaban, los austríacos la querían ver bajo tierra. Sofía, la suegra, fabricaba rumores sobre su locura.

Ludovka y Sofía, su hermana, había arreglado para que sus hijos Francisco José y Elena, apodada "Nené", se casaran. Se reunieron ambas familias, menos Maximiliano, al que dejaron en casa para evitar papelones, llegaron a la estación estival de los emperadores, Innsbruck, y para evitar rumores, mientras Sofía con su hijo Maximiliano, Carlos Luis y Francisco José se instalaban en el palacio imperial, Ludovka con Sissi, Luis y Carlos Teodoro se dirigieron a un "hotel" del lugar.

No conozco el nombre del hotel. Pero en nuestro país, en la dilatada y prestigiosa historia de nuestra hotelería, resalta un establecimiento que es parte de nuestra memoria, es el "Hotel Viena" de Santa Rosa de Calamuchita, del matrimonio Altman, que en los años cincuenta reunía a distinguidos huéspedes magyar en un ambiente "europeo". Se llama ambiente europeo al que viene del viejo continente pero no es latino ni eslavo. Ruso no es europeo, francés tampoco, y español ni hablemos. Europeo es alemán y alemanizable. Atienden los propios dueños en un amable clima familiar, es limpio, fundamentalmente limpio y ordenado, la cocina es casera y exquisita, los chicos juegan al ping pong que a pesar del nombre no es deporte chino y sí especialidad húngara como los goulash, a la noche los grandes bailaban fox y escuchaban Al Jolson, mientras los pequeños cazaban bichos de luz.

Sissi, que no era candidata al trono, lo cazó a Francisco José, que cuando la vio olvidó a Nené, y la desposó, para sufrir. Aún hoy se comenta su fracaso iniciático en la noche de bodas.

Para terminar, le propongo a Bilardo el siguiente equipo constituido con las luminarias imperiales. Tengo en cuenta el ordenamiento de su esquema táctico:

Wittgenstein

Kokoschka Berg Schumpeter Musil

Kraus Zweig Klimt Otto Wagner

Freud Herzl

Ayudante de campo: Adolfo.

A Carlos Leopoldo, de Bahía Blanca.

Tomás Abraham

Wittgenstein I: Un visionario posposmoderno

Moda o castigo, para alegría o para desazón, la cuestión de la modernidad/posmodernidad quiere clasificar sin restos a todo pensador que se precie, a un lado u otro de esta barra sin resto. Ante tamaña presión simbólica no hay héroe, mártir o molusco intelectual capaz de resistirse. Particularmente desgraciados por esta cirugía se encuentran quienes, en un afán de politeísmo o polimorfismo —cultural o sexual poco importa, cuando ambas cosas no se confunden, como fue el caso de Ludwig Wittgenstein, nacido en Viena en 1889 y muerto en Cambridge, Inglaterra, en 1951— nunca están allí donde se los busca.

No han podido domesticarlo quienes —como sus abuecos y familiares— pulcramente escondieron durante décadas las prácticas homosexuales del genio a mediados de la década de 1920. Insisten en neutralizarlo los disecadores de cadáveres filosóficos que dividen su obra en un *antes* bueno —Wittgenstein I—, el del *Tractatus*, el lógico, el científico, el serio, el merecedor de los elogios más maravillosos por haber ayudado inventando las tablas de verdad a afinar el bendito criterio de demarcación que separaría inequívocamente a la ciencia de la metafísica, y un *después* malo —Wittgenstein II—, apasionado, desprolijo, relativista, constructivista que, en vez de atar el lenguaje a los confines del mundo, obligó al mundo a someterse a los dictados —casi siempre perversos— del lenguaje.

Su obra, mayormente póstuma, fragmentaria, epigramática, inapreciable —como la de Lichtenberg, Nietzsche, Bataille, Foucault, etc.— se resiste empecinadamente a convertirse en sistema, *eppur*: su hilo conductor se mantiene incólume: se trata de la crítica del lenguaje a través del lenguaje. Ello se evidencia en el cuestionamiento a Frazer: "En nuestro lenguaje está anclada toda una mitología", reconocimiento certero de que todo nuestro lenguaje está plagado de mitos y que éstos son tan poderosos como para extraviar constantemente a la reflexión haciendo que tomemos por serios esos monumentos al delirio que son los sistemas filosóficos.

Su propia actividad filosófica fue un esfuerzo —destinado conscientemente al fracaso— de liberarnos de las pesadillas que el lenguaje engendra a la razón. Su *conversión* filosófica —el pasaje del *Tractatus* (1921) a las *Investigaciones Filosóficas* (1945 y 1949)— consistió en pasar de contemplar el lenguaje desde la lógica, a contemplar cualquier cosa, incluida la lógica, desde el lenguaje.

La filosofía tradicional —que es casi toda la filosofía para W— frecuenta en su error a las falsas analogías y a las generalizaciones, reifica, se parece a la magia: la proposición tal o cual nos seduce al punto tal que llegamos a pensar que dentro de sí tiene algo extraordinario. La filosofía tradicional es el deporte de lo profundo, tarea plebeya si las hay, porque lo profundo es tan sólo una creación nuestra que termina dominándonos. La filosofía tradicional —esa que tiene su caricatura mas patética en un Julián Marías, en un docente de Filosofía y Letras, en un archivista a la búsqueda nada borgeana de un conector perdido— no hace más que "inflar" los pecados del lenguaje, convirtiéndose en cosmología, maquillaje de los equívocos que nacen una vez que nos despegamos del uso trivial del lenguaje.

¿Cuán vienesa es esta preocupación por los poderes del lenguaje? Enorme si recordamos la crítica a la reificación de los



Retrato a lápiz de Ludwig Wittgenstein

conceptos científicos, filosóficos, políticos y religiosos en un antecedente intelectual mayúsculo de W. cual fue Franz Mauthner, la denuncia del realismo físico en Ernst Mach, y su influencia en Hugo von Hoffmannsthal, Robert Musil, Hans Kelsen, Alexandre Bogdanov, Otto Neurath, Alfred Einstein, Henry James. ¿Y cuán vienesa es nuestra actitud frente al lenguaje hoy —y por extensión cuál es la "actualidad" inactual de Wittgenstein—, en el debate modernidad/posmodernidad? Aquí las fronteras se vuelven más borrosas y las decisiones de pertenencia más confusas.

En una entrevista realizada a principios de este año, J.G. Ballard, uno de los padres fundadores de la ciencia-ficción, sostuvo: "(...) el tiempo en un sentido estricto se está muriendo. Probablemente la primera víctima de Hiroshima y Nagasaki fue el concepto futuro". Estaríamos viviendo al final del tiempo, en un espacio contraído y contrahecho al máximo, ahorrados en un eterno presente. Algunos llaman a este corte era del vacío, de lo falso, del absurdo, términos equivalentes para designar la insignificancia, la atemporalidad, la destologización y la muerte de los fines y del sentido propios del cierre del siglo XX. Otros le dicen sencillamente posmodernidad. De ser esta divisoria pertinente, estaríamos en las antipodas de la Viena de Wittgenstein, aquel lugar en "donde toda persona instruida discutía sobre filosofía y consideraba que las conclusiones centrales del pensamiento kantiano se ajustaban precisamente a sus propios intereses".

¿Pero será el fin del tiempo el fin de la filosofía? ¿O no se tratará más bien de su eterno re-comenzar, de su metamorfosis infinita, de su eterno "corsi e parcorsi"? La obra de W., junto a algunos de sus comentarios *heterodoxos* —como los realizados por William Warren Bartley III, Javier Sabada, Allan Janik y Stephen Toulmin, David Bloor y Derek L. Phillips—, nos muestra que, detrás de la lógica de la ilu-

sión están la psicología y la sociología de la ilusión.

Su obra nos puede ayudar consecuentemente a revelar qué ilusiones están detrás de este decreto de muerte del tiempo, y en qué medida el lenguaje, una vez más juega a las escondidas con nuestra razón. Ubicuos, fugitivos, huidizos sus análisis escapan nuevamente a la trampa mortal de las divisiones maniqueas, y ocupan juguetonamente los casilleros de lo moderno y lo posmoderno, según necesidad, según nuestra necesidad.

Como hoy sostienen los portavoces de la autoorganización, las descripciones dicen mucho más acerca de nosotros mismos que acerca del mundo que dicen (decimos) representar. W. abrió un sendero que permitió la reaparición del observador, la re-emergencia de la subjetividad, el carácter convencional de la lógica, la fantasía de una necesidad atemporal.

Y así como Stanley Kubrick en su película 2001 no temió saltar por encima de millones de años de historia mostrando cómo las naves espaciales del siglo XXI son capaces de danzar al compás de los vales decimonónicos de Johann Strauss, a nosotros no debe temblarnos la voz en cuanto a reconocer que la "pauta que conecta" a todo con todo —a Viena con el lenguaje, a Wittgenstein con la posmodernidad, a la representación con su muerte, al tiempo con su fuga, al espacio con su desaparición— no está allí afuera esperando que algún docto filósofo la refleje, a menos que el observador —que es parte de ese propio universo— se ubique en él. Y esa pauta sólo emerge en el lenguaje, y el lenguaje nos crea y nosotros creamos al lenguaje y la circularidad —tan bien entrevista por W.—, es uno de los bienes más inapreciables, y por ello mismo más preciados, de la humanidad.

Alejandro Gustavo Piscitelli

Canetti y el paisaje de una lengua

Viena era un destino en la vida itinerante de Canetti; los misteriosos laberintos de la lengua lo conducían hacia aquella patria extraña, fascinante y oscuramente familiar que fue moldeando su espíritu y que entrevió en su Bulgaria natal. Desde los márgenes del imperio austro-húngaro, entre los sonidos irreconciliables del antiguo ladino de los judíos sefardíes, el alemán susurrado en voz baja y como idioma hermético por sus padres y el tosco búlgaro de los niños y criados, Canetti fue descubriendo que ese laberinto de la lengua constituía su verdadera patria, la continuidad de sus raíces desperdigadas de judío errante, la pertenencia espiritual en medio de las afecciones de una época hostil. Canetti fue a Viena intuendo que en la majestuosa ciudad de Francisco José sus caminos babélicos encontrarían un punto de cruce o, quizá, una encrucijada desafiante. Viene como metáfora de una lengua reencontrada entre los pasadizos del ladino, el búlgaro, el inglés y el alemán.

"Viena", cuenta Canetti en *La lengua absuelta*, era una palabra-utopía, una llave mágica que abría un mundo desconocido pero intuitivo como maravilloso; era la única palabra que sus padres aceptaron revelar, en la Rustschuk natal, de su idioma secreto. Su infancia estuvo rodeada de

aquellas palabras incomprensibles pronunciadas melodiosamente por los amantes. El alemán, diría Canetti muchos años después y cuando ya era su propia lengua, fue su idioma edípico, la llave mágica que le permitió entrar en el mundo de su madre después de la temprana muerte del padre; pero también mantuvo su lado festivo, utópico, la entonación irrecuperable de una pareja que había hecho de él el vehículo de su amor. Y el idioma secreto de sus padres tenía un punto de origen mítico: Viena. Allí lo habían aprendido en sus años escolares y hacia esa ciudad-marca deseaban dirigir sus pasos. El viaje de Canetti hacia Viena estuvo hondamente signado por la lengua, allí buscó y encontró un lugar de anclaje, un universo determinado por la palabra y la escritura. Para él Viena fue el mítico Burgtheater de su madre entrelazado con las figuras insólitamente reinantes de Karl Kraus, Robert Musil y Hermann Broch.

Viena fue para el joven y deslumbrante Canetti un "coto de caza", una metrópolis abierta al aprendizaje, a la novedad. Las calles y las callejuelas, los hermosos cafés y los destartados bares de la periferia, el mundo esplendorosamente burgués de la Ringstrasse y los pobrísimos barrios proletarios, fueron su "gran coto de caza". Pero junto a esa deriva ciudadana, material, también fue persiguiendo las huellas más tenues de las lenguas, el mundo álgido y multifacético de una ciudad pululante de vida intelectual, de artistas y escritores geniales y crepusculares. Y no casualmente esas huellas lo condujeron hacia "el hombre más importante y severo que a la sazón vivía en Viena", un guardián atípico de las palabras, un profeta del apocalipsis babélico: Karl Kraus. "Quien lo escuchaba una

vez —recuerda Canetti en *La antorcha al oído*— no quería volver más al teatro; comparados con él, los espectáculos teatrales resultaban aburridos; el solo era todo un teatro, aunque mejorado, y este prodigio universal, este ser increíble, este genio" vivía en Viena y tenía el nombre "más vulgar". Kraus le permitió al joven búlgaro recorrer de otro modo la ciudad de los emperadores; le ofreció un mapa atípico con el que penetrar la trama profunda de la cultura vienesa de los años veinte; el lenguaje, sus usos y sus grietas, sus bellezas ocultas y su horrible deformación periodística. Kraus le mostró la universalidad de la cultura a través de la particularidad de la lengua alemana; Kraus fue, para Canetti, Shakespeare, Goethe, Molière, Tolstói y Flaubert. Antes sus ojos descubrió cómo era posible construir una patria sin renunciar al cosmopolitismo, sin atrincherarse en la mediocridad nacionalista.

Siguiendo esas huellas krausianas, perdiéndose en los laberintos de una ciudad pleotérica de sorpresas, Canetti fue articulando su propia escritura que muchos años después quedaría magistralmente patentizada en las imágenes tremendamente vividas y plenamente nostálgicas de sus memorias. Allí Viena parece volver a vivir a través del recuerdo; se nos aparece con el radiante esplendor de una cultura desaparecida pero oscuramente presente en los pliegues de una época como la nuestra que ha exaltado todo aquello que para una sensibilidad tan fina como la de Canetti constituye el desecho de la cultura. Para nosotros Viena es una sombra, la huida imagen de un tiempo que no alcanzamos a comprender del todo. Para Canetti Viena es la vida, la creación, el amor, el encuentro intransferible con hombres geniales,

temoridarios. Es la Viena de El hombre sin atributos de Musil; la ciudad que aún escucha los ecos de la música de Mahler; es la ciudad de las tertulias interminables con Hermann Broch y de los odios viscerales hacia Alma Mahler y Franz Werfel. Allí, en Viena, Canetti aprendió a amar a Franz Kafka y a las pinturas de Brueghel y encontró su lengua.

Cuando uno lee las memorias de Canetti, especialmente su tercer tomo —El juego de ojos—, lo primero que llama la atención es la impactante presencia de una ciudad que es, o así parece serlo, el hábitat natural de un mundo cultural caracterizado por la conjunción, entre sus muros, de un número sorprendentemente grande de artistas, escritores, científicos, políticos y filósofos que parecen entrelazarse como un último gesto frente a una época destinada a borrarlos de nuestra contemporaneidad. Viena nos remite, a través de la memoria de Canetti, a una profunda falta, nos devuelve una imagen especular de lo que ya no es. Las calles y callejuelas, los cafés como lugares de encuentro y creación, de conflictos y polémicas, Viena como una ciudad de los tiemposidos, es trabajosamente reconstruida por la escritura de Canetti. Ciudad-metáfora de una lengua disuelta entre el deslizamiento de la cultura hacia la barbarie y la mirada nostálgica que desde el presente nos hace viajar imaginariamente hacia sus calles. Viena y Canetti, el cruce de una sensibilidad que aún nos perturba; un viaje hacia el pasado a través de una escritura que se encontró a sí misma en la ciudad-utopía, en la patria de la "lengua absuelta".

Ricardo Forster

Wittgenstein II: los escritos póstumos

"¿Eran palabras éstas? ¿Qué había caído de repente en la nada? ¿Eran éstas palabras u otra cosa completamente distinta? Sin embargo había sido su propio discurso seguramente, bien comprensible, y de un golpe ya no existía, se había deslizado en la nada, se había vuelto extraño balbuceo, perdido en el caos de voces." Es Virgilio el que viene muriendo a morir en una barca que Hermann Broch le construyó en medidas y tonos diversos a los que Luciano embarcó a sus murientes. Ya los dioses no son aquellos. Un Virgilio atravesado por desconfianzas vienesas —esa ciudad tan hermosa, tan pulcra, que olía mal puertas adentro— volvía a morir a la patria sin creer demasiado en sus poemas, haciéndose cargo de su incertidumbre. Sostenía de duelos o calafates se le imprimía insuperable para sí, para la inacabable caída de las palabras y sus atribuibles, la especulación de un signo posible, su capacidad designificante. Aquel Virgilio vienes podría hacerse cargo de las palabras de su conciudadano y contemporáneo Ludwig Wittgenstein: "La dificultad consiste en comprender la falta de fundamento de nuestra creencia".

Una vuelta de página nos ubicará en Inglaterra. El profesor L.W., titular de la cátedra de Filosofía de Cambridge, ha fallecido; dejó papeles sueltos, cuadernos. Algunos, escritos en papel de oficio rayado, sin fechas, en su cuarto, en la casa de G.E.M. Anscombe, donde vivió entre 1950 y 1951. "Yo (Anscombe) tengo la impresión de que las había escrito en Viena, donde estuvo desde la Navidad anterior hasta marzo; pero no puedo recordar ahora el motivo de esta impresión. El resto se encuentra en pequeños cuadernillos, que contienen fechas; hacia el final, en verdad, el día de lo escrito aparece siempre. La úl-

tima fecha asentada corresponde a dos días antes de su muerte, el 29 de abril de 1951." Esos trabajos serán luego compilados bajo el título *Sobre la certidumbre*.

Pero antes volvamos. El joven Wittgenstein admira a dos pensadores: Gottlob Frege y Bertrand Russell. Ese joven extranjero, vienes, llega a Inglaterra. Va a visitar a Russell por sugerencia de Frege. Allí el círculo de Cambridge; influenciándolo. Así Russell lo consideraría su discípulo y amigo; así —luego del alejamiento? de Wittgenstein de los problemas matemáticos y formales, luego de su acercamiento? al discurso humano— lo consideraría un hereje. L.W. le diría lo suyo.

El manuscrito del *Tractatus* —su obra más comentada— llega a manos del titular de la cátedra de Filosofía de Cambridge, G.E. Moore. Este le dirá "genio". A su retiro de la cátedra de Filosofía de aquella Cambridge, Wittgenstein ocuparía su sitio. Precisamente con Moore, en forma especial con su "Prueba del mundo exterior" polemizaría desde *Sobre la certidumbre*.

"Por nuestra parte hacíamos todo lo posible para que Wittgenstein apareciera como intolerablemente estúpido. Nos echaba en cara abiertamente que éramos inensañables, y a veces desesperaba de lograr que reconocieramos qué tipo de matiz estaba intentando que tuviésemos presente", dirían Allan Janik y Stephen Toulmin en su libro *La Viena de Wittgenstein*. ¿Cómo soportar en Cambridge y su lengua la transmisión de un vienes que, en el mismo tono de Kant en el primer prólogo a la *Crítica de la Razón Pura*, dice que su *Tractatus* es la "solución final", "inatacable y definitiva" de "la verdad de los pensamientos"? "Los prejuicios con los que sus oyentes ingleses se le acercaban impedían a éstos casi por completo entender el punto sobre el que estaba hablando", acotarían. No podemos negar que en esta conexión cualquier transmisión se vuelve solipsismo para el discurso del propietario, del año de una lengua. Moore, en algunos párrafos de su obra, pero sobre todo en su conferencia "Certeza", sentencia como ridículas ciertas formas de la expresión. De-



cir "creo que estoy vestido" en lugar de "sé que lo estoy" se transformaría en absurdo o ridículo, pero digno a la vez de ser tomado como tópico del pensamiento filosófico. "¿Acaso puede saber alguien que ha habido sueños si en ese momento no sabe él mismo que no está soñando?", se preguntaría Moore, para luego certificar: "No veo cómo conocer con certeza que no estoy soñando".

"La equivocación de Moore reside en esto: en combatir la aserción de que uno no puede saber eso, diciendo 'Yo lo sé', le dirá Wittgenstein. Que los juegos del lenguaje son los que varían y que esto debe ser aceptado. Es la perspectiva de cierta significación lo que este libro diferencia. Trabajo en la relación saber/certeza, se va ligando en ejemplares decires. "Mi vida muestra", "en el curso de mi vida", se encuentran con el absurdo de preguntas obvias. El continente de esa aserción dejará sin sentido la pregunta por el fundamento de la obviada, de la realidad certificada. El ingeniero Wittgenstein nos dirá algo, para él, fundante: "Cualquiera que conozca el juego del lenguaje debe comprender esto: una convicción de un hombre digno de confianza acerca de que sabe no puede contribuir en nada". Para agregar que "la certeza es, por decirlo así, un tono de voz en el cual se declara cómo son las cosas, pero no se infiere del tono de voz que se

esté justificando". Este tono vale en L.W. lo que él llama la conexión con tu concepto de espíritu. La pregunta que queda, referirá, es qué le toca al gramático y qué al lógico, para preguntarse si no será la experiencia la que ha decepcionado. Wittgenstein pudo sostener el decir de la decepción que produce en el pensador contemporáneo los cambios permanentes de los juegos de lenguaje saliendo del sistema, filosófico obvio.

Pero debo volver al prefacio de la *Razón Pura*. Ese escándalo (y el escándalo es un juego de niños griegos que esconden y golpean) que producía en Kant la aceptación de cosas exteriores a nosotros como "cuestión de fe" —del cual se encargaría también Moore— Wittgenstein lo llevará hacia su totalidad: la duda del lenguaje devorado por fórmulas que no le permiten reconocer los cambios de su propio juego. En este intento por desenredar —con la posterior protocolización de nudos: "el telón de fondo heredado"— se advierte en L.W. un querer dar cuenta de una ética de lo mueble (vaya el oxímoron) para dar cuenta de lo indecible.

A lo largo de esta obra, Wittgenstein se acordará de sus colegas y tirará persistentes frases por elevación: a Moore lo tratará casi permanentemente de loco, demente. Saltos de tercera a segunda persona involucrarán al lector implicado. Y, si bien esta forma de trato ya era habitual en Russell y sus amigos, en Wittgenstein toma una virulencia especial. Ya en sus *Notas sobre los fundamentos de las Matemáticas* inventa a un Frege-personaje que justifica diciendo "aquí tenemos una nueva clase de insanía". Un estilo. Sin dudas demasiado fascinador para intentar convertirlo en personaje. El había desconfiado en las mismas letras que el Virgilio vienes.

Oscar Scopio

Acaba de salir al mercado argentino una nueva edición de la obra de Wittgenstein aquí citada: *Sobre la certeza*. L.W. Versión bilingüe a cargo de Josep Lluis Prades y Vicent Raga. Gedisa. Barcelona, 1988.

Schoenberg: la música a martillazos

Resultaría al fin de cuentas decorativo restringir la crítica a la ornamentación llevada a cabo por Arnold Schoenberg, —en fuerte comunión con Loos, Kokoschka, Kraus y tantos otros—, a esa parte de la música que simplemente sobre u ocupa un lugar superfluo dentro de una obra. El reino de la apariencia tiene para Schoenberg un sentido verdaderamente hegeliano; aquello que aparece dado. Su crítica a lo superfluo es entonces el aspecto más social, más inmediato, de una discusión que llega hasta la desnuda geometría del siglo XVIII. En su mayor obra teórica, el *Tratado de armonía* (1911), Schoenberg se presenta ante el lector como una especie de ebanista dispuesto a enseñar un oficio a sus aprendices. No se trata de un acto de modestia (impensable en Schoenberg, por otro lado) sino de una inmediata y necesaria distinción de planos; el arte y la artesanía. El *Tratado* está más cerca de lo segundo. Schoenberg separa las figuras del artista y el artesano en el mismo sentido de Loos, cuya duda sobre si la arquitectura debe considerarse un hecho artístico era, ante todo, una cuestión ética; las separa en aquellos puntos que la cultura oficial (con su mobiliario, sus arreglos florales, su arte aplicado, sus reglas de embellecimiento melódico, etc.) mantiene unidos, y las

aproxima en aquellos otros que esa cultura pretende distantes. El artesano identifica las formas con los usos, observa las mutaciones de su material, los cambios de significado; el *Tratado* de Schoenberg no desarrolla una teoría sino, un poco a la manera del *Diccionario filosófico* de Mauthner, un sistema expositivo de las leyes sobre las que se asienta el lenguaje de la música desde la época barroca. La percepción del artesano ilumina ahora la conciencia del compositor; el lenguaje no está quieto; las leyes pretendidamente naturales son convenciones culturales. "Debemos, ya que las conocemos bien, llamar con más derecho 'ciencia' a nuestro conocimiento de las apariencias que a aquellas suposiciones con que intentamos explicarlas", escribe Schoenberg. "Las leyes artísticas lograrán mejores resultados cuando consigan develar ciertas analogías; por ejemplo, descubrir cómo el órgano del sujeto que observa se instaura en las particularidades del objeto observado..."

El *Tratado* de Schoenberg viene a desarrollar una comprobación irrefutable: la diferencia entre consonancia y disonancia no es de naturaleza, sino de grado; considerarlas opuestas, piensa Schoenberg, "es como oponer el número dos al número diez". En 1908 la música experimenta por primera vez la emancipación total de la disonancia; emancipación respecto de una necesaria resolución en consonancia, desentendiéndose de los seguros carriles del sistema tonal clásico. Schoenberg no habla de revolución sino, naturalmente, de progreso; lo suyo es también una cuestión de grado. Pero la música occidental no había conocido una fractura semejante a la producida por las 3 Piezas op. 11 para piano o

el ciclo de canciones sobre poemas de George (El libro de los jardines colgantes). "Las obras de Schoenberg —notaría Adorno en su *Filosofía de la Nueva música*— son las primeras en que nada puede ser diferente; son documento y construcción al mismo tiempo. En ellas nada permanece de las convenciones que permiten la libertad de juego". La desmesura de Adorno merece ser totalmente disculpada por el simple hecho de que nunca se podría exagerar lo suficiente sobre la importancia de esas piezas. Pero en ellas hay algo que, en principio, permanece. La primera de las op. 11, por ejemplo, presenta un tipo formal muy caro a la tradición: un esquema ABA (exposición, desarrollo, reexposición), un principio de sonata. La supresión de la tonalidad no necesariamente suprime cierto modo discursivo, hecho de simetrías, preguntas y respuestas, antecedentes y consecuentes. Sucede que el discurso de Schoenberg se somete a la máxima concentración. Alguien podría escurrir esa forma ABA como un tema con variaciones sin estar del todo equivocado. Estaría escuchando bien, al fin y al cabo: en esa pieza todo deriva de un par de células motivicas expuestas en los primeros compases; todo, en fin, deriva. Las partes de desarrollo están enteramente concebidas como trabajos de variación. No hay, en rigor, diferencias entre exposición, desarrollo y variación. Esto no debe ser entendido como una mera cuestión técnica no sólo por el hecho de que las cuestiones meramente técnicas no existen, sino porque muestra claramente la manera en que se manifiesta la crítica de Schoenberg a la ornamentación. La prohibición de lo superfluo, identificando en este caso lo superfluo con aquello que no forma parte del compromiso temático inicial, opera tanto sincrónica como diacrónicamente. La crítica a la ornamentación es también la crítica a la expresión romántica, expansiva por naturaleza. Sería ingenuo considerar la concentración y la brevedad experimentadas por Schoenberg y Webern luego de 1908 como la miniaturización de grandes formas; si son formas en miniatura es porque no pueden ser de otra manera; ellas no podrían existir en otra escala.

"Un golpe alcanza la obra, el tiempo y la apariencia", escribió Adorno. Schoenberg incluso representó ese golpe en una de sus óperas, *La mano feliz* (1910). El tercer cuadro se desarrolla en un taller de orfebrería, donde unos artesanos trabajan lentamente encima de una pieza de oro. El héroe schoenbergiano entra en escena con una espada en una mano y un martillo en la otra: "Esto puede ser hecho más simplemente", exclama mientras deja caer su martillo sobre el oro, creando una magnífica joya. Ante el estupor de los artesanos, el hombre canta (Schoenberg pide hacerlo con sencillez, sin conmoción): "Así se hacen las joyas". El hombre sólo posee la fuerza de su mano; es un solitario que fracasa en el amor y que al principio y al fin de la ópera yace exhausto bajo un horrible animal. El animal es la angustia; el hombre, un artista expresionista cuya extrema subjetividad es también una forma de ceguera. "Ahora me perteneces para siempre", canta alegremente justo en el instante en que su amada lo abandona por otro hombre. La comunicación no es, desde luego, su fuerte; más bien le está vedada. En dos cuadros totalmente estáticos, Schoenberg identifica el dolor con la forma de un animal fabuloso que roe la nuca.

Esos golpes de martillo, mezcla de impulsos miméticos y varilla mágica, son parte esencial de la técnica de Schoenberg. Es necesario comprender la inquietud nerviosa de esa música como la tensión del autor frente a un material que es doblemente suyo: la entera y libre definición de un horizonte técnico se transforma en un abismo. Así nace la modernidad musical: en Viena, al borde de un abismo.

Federico Monjeau

Ese famoso resto diurno

Sigmund Freud pertenece a esa categoría de hombres que provocan en sus semejantes una increíble variedad de conjeturas, por lo general delirantes en "tanto se insertan en una realidad rechazada". Hasta que Jacques Lacan se ocupó de la *sinaxis* —en el sentido lógico del término— de lo escrito por Sigmund Freud, las suposiciones sobre la *pragmática* de sus afirmaciones fueron materia de temerarias empresas *semánticas*.

A la derecha de Sigmund Freud se mostró más de una vez el origen judío de sus postulados —algunas veces los judíos colaboraron en esto con sus perseguidores—. A la izquierda de Sigmund Freud, donde el antisemitismo está excluido por principio, se mostró también más de una vez que el asunto del psicoanálisis era un *reflejo* (¡qué palabra perezosa!) del relajado de Viena ("Vienes, sabe; Freud y todo eso...").

Todo eso era el nazismo, el antisemitismo alemán, el sionismo, el pensamiento social católico moderno y hasta una versión especial de Marx según las necesidades del barrio.

Los del *reflejo* opinan que Sigmund Freud habló de esas pobres —en verdad, burguesas— vienesas reducidas a la simpleza iletrada por una educación que las arroja, tímidas y desvalidas, en la cama de los hombres que las embarazaban sin el consuelo sanitario del orgasmo.

Los de la otra vereda muestran que se trata de horadar valores fundamentales con el fin de instalar los intereses del Antiguo Testamento y reducir a cero el sacrificio del redentor.

Los americanos, con ese culturalismo que sirve para sacarle a los del *reflejo* las banderas políticas y convertirlas en anuncios publicitarios, explican el asunto por el hecho de que los de Viena se casaban por interés y no por amor (Jones, cuándo no, empezó con esto).

Los de Viena podían alistar en una serie —el pobre, humilde, sensible— y otra que al ponerse la sostenía —el rico, poderoso, grosero—.

Al menos esto es lo que dicen en alguna parte Janik y Toulmin en *La Viena de Wittgenstein*, sin tener en cuenta que la misma serie puede caracterizar a los habitantes de Junín (provincia de Buenos Aires) con un resultado *cultural* hasta el momento nulo. Y, en verdad, cada afirmación de ese libro —educación de las mujeres, estilos de matrimonio, relaciones sociales, etcétera— vale para la ciudad de Junín y supongo que tampoco serían rechazadas como descripción verosímil de la ciudad de Salta o Valencia (para nombrar algunas que conozco).

¿Por qué suponer que la "concepción de la mujer" de Freud se relaciona más con Kraus y Otto Weininger, cuando encontramos en sus libros que se trata de Charcot y tantos otros? La historia de la humanidad —decía J. L. Borges— es la de unas cuantas metáforas, de manera que siempre se puede mostrar la *condición necesaria* de lo que sea, pero también podremos siempre discutir que se trate de una *causa*. Remitir a Weininger que, a su vez, remite a Platón es suponer que Freud no podía leer al último sin mediación del primero.

En cuanto a Kraus, entre las tantas tonterías que escribió está la siguiente: "El psicoanálisis es la enfermedad espiritual de aquellos para los que el psicoanálisis se considera a sí mismo cura". Kraus suponía que el cambio de las condiciones sociales haría desaparecer a la histórica descripta





Sigmund Freud

por Sigmund Freud, sin atender al hecho de que Freud las había encontrado primero en París.

El otro punto era la infancia "profanada" por Freud: hoy sabemos que fue descubierta en su función histórica, puesto que no había existido antes (Ph. Ariés: *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Taurus, 1987).

Es verdad que pueden leerse en Sig-

mund Freud los *ideales* de la ciudad y de la época, pero es necesario atender al hecho de que son tomados como eso, como *ideales*. Que Viena fuera el centro de la vida cultural del Imperio, que los personajes de diferentes campos —ciencia, arte, política— formasen una red, es algo que interesa por sí mismo. Eso *funcionaba* de cierta manera, pero es difícil demostrar que esa manera de funcionar era la *causa* de cualquier producción y/o descubrimiento

en tanto *rasgo diferencial* del conjunto en que surgía.

La trinidad. Viena Fin-de-Siècle de Carl E. Schorske amenaza con un capítulo sobre Sigmund Freud donde el lector sabría algo del parricidio y la política. Se completa entonces cierta trinidad: las mujeres, los niños y el padre.

Sigmund Freud describió "la condición de la mujer", criticó la "idealización de la infancia" y respondió a la "autoridad patriarcal". El propio Sigmund Freud creó algunas pistas falsas en su *Autobiografía*.

Pero a la vez permite comprender la diferencia entre Viena y Junín al subrayar que no se trata "del discurso dominante" sino de la multiplicidad contradictoria de los discursos —recordemos París, Nueva York— y de la implicación de un determinado sujeto en esa polifonía (ésta era la *causa*, según Freud, de que su origen judío le facilitara en cierto sentido las cosas, por la misma razón que le producía problemas de integración a los ideales comunes).

Viena, entonces, deja de ser nominalista (la teoría del trauma que busca concordar con el acontecimiento) y se vuelve realista (la fantasía que articula el deseo), adquiere el valor de lo que Sigmund Freud llamó "resto diurno" (*Tagesreste*).

La trinidad de la mujer, el niño y el padre no se refiere a la familia burguesa de Viena, sino que hace de ella el *material* donde se articula el deseo de un sujeto singular llamado Sigmund Freud. Es por eso que los elementos de la vigilia, los restos diurnos, pueden ser acontecimientos anodinos referidos a los deseos conscientes: "En mi opinión —escribe Freud—, el deseo consciente, sólo puede suscitar un sueño cuando despierta otro deseo, inconsciente, en consonancia con él y en virtud del cual resulta reforzado". Incluso, el deseo inconsciente puede prescindir de estos intermediarios que sirven para "burlar la censura", "entrar en conexión con deseos infantiles", establecen una "transferencia".

Sin duda, Freud con su trinidad acrecentó la fama de ese resto diurno llamado Viena.

Las de Viena, esos muchachos. Los que tienen alguna práctica del psicoanálisis

sis saben que la histeria y la obsesión no son fenómenos de una ciudad particular, tampoco de una lengua determinada. Y además tienen una duración temporal que puede contarse por siglos, al igual que la melancolía, la paranoia y las fobias. ¿Qué rasgo encontró, entonces, Freud? Según Jacques Lacan *el genio de Freud estuvo en su consagración a la histeria, de la que tomó su hacer el hombre como clave*.

La histeria hace el hombre según el ideal que perdió al descubrir la impotencia de su padre, denunciando de esta manera el fracaso de cada hombre y/o sacrificándose a la realización del que eligió para ser representada en el mundo de los ideales masculinos.

Entre la denuncia y el sacrificio, milita por la autenticidad frente a la obsesión de unos varones que no están muertos, pero tampoco tienen la certeza de estar vivos.

Es sabido, por otra parte, que la neurosis sueña con la perversión —en el campo de los ideales se llama a esto "liberación sexual". La cuestión murciélagos —para decirlo con Jacques Lacan— es que la exigencia materna de que la hija consiga el falo que falta lleva a estas mujeres a buscar ser amadas como hombres (cada fracaso las conduce a una selección de objeto femenino).

¿Por qué no existe un *ideal del yo* femenino, aunque exista un *yo ideal* femenino para cada sexo? Es decir: existen imágenes de mujeres que están en todas partes, pero no se encuentra un rasgo diferencial que se transmita como blason de una generación de mujeres a la generación siguiente. Para uno y otro sexo, los blasones son encontrados en el campo masculino.

Sigmund Freud marcaba tres caminos para las mujeres: el abandono de la sexualidad, la maternidad constituida por el hijo como suplencia de la falta y las diversas maneras de *hacer el hombre* que cada grupo autoriza y promueve. Las feministas, al parecer, no encontraron la cuarta vía. Lo que Freud encontró en Viena ahora está en cualquier parte.

Germán L. García

La profecía de Kraus

No se me ocurre nada sobre Viena. Afuera están hablando de amnistía y, mientras escucho la radio, empiezo a comprender que debemos resistir incluso a la cultura. Cuando una sociedad se derrumba, pienso al escribir estas líneas, suelen ofrecerse dos senderos que, aunque no se bifurcan, parecen marchar en direcciones separadas. Así, entre la utopía y la parodia, creo que Karl Kraus eligió la segunda y estuvo siempre solo, conservador y revolucionario, vuelto esperanzadamente hacia el pasado y sospechando con nostalgia del porvenir.

La silueta de Viena, oscuramente iluminada en la tapa de *Die Fackel*, señaló el horizonte de su mundo. Las grandes ciudades, desde la Roma de Juvenal hasta el Dublín de James Joyce, han inspirado siempre a los autores satíricos. Sin embargo, entre Kraus y la capital del Imperio Habsburgo existía una relación particularmente estrecha. Fue allí que escribió, editó y publicó los 922 números de su famoso antiperiódico, un pequeño folleto rojo con el que denunció "la triple alianza de tinta, técnica y sangre". Fue en Kakanía, como la llamara Robert Musil, que encontró los primeros motivos de su sátira apocalíptica.

Me detengo, por un momento, en la biografía. Como muchos de sus contemporáneos, Kraus procedía de una acomodada familia judía. Hijo menor de un fabricante

de papel, en realidad no era de origen vienes, sino que había nacido en Moravia, norte de Bohemia, en 1874. Cuando tenía tres años, su familia se trasladó a Viena, lugar que nunca abandonó, excepto para visitar Berlín, recorrer Italia y Suiza en coche o regresar, aunque más no fuera simbólicamente, a su tierra natal, para refugiarse, junto a Sidonie Nasherny, su amor eterno, en el castillo de Janowitz.

Este apego a Viena, por decirlo de alguna manera, ha sido una de las mayores paradojas de Kraus. Sus temas nunca fueron los grandes acontecimientos de la política europea, sino los pequeños asuntos de la metrópolis. Inclusive en *Los últimos días de la humanidad*, su profético examen de la Primera Guerra Mundial, de lo que se ocupa es del frente interno, de lo que se dice en las calles y en las conversaciones de café. Lo mismo que Freud, aunque en el plano público, Kraus diagnosticaba de algún modo la psicopatología de la vida cotidiana, tal como se refleja en el lenguaje de la ciudad y en la jerga de los periódicos.

Kraus odiaba a Viena, despreciaba a los austriacos y renegaba de su país. Walter Benjamin ha argumentado, contra la interpretación benévola de sus adeptos, que este odio era más que la contrapartida de su amor a los hombres. No era el filántropo, el ilustrado ni el utopista el que levantaba una mano contra su propia época, sino más bien el escritor, el artista o incluso el *dandy*, que hallaba su predecesor en Baudelaire. "¿Por qué no dejo la vida si nunca me ha contentado, nunca?", se pre-



Karl Kraus, caricatura de Bix

gunta Kraus en uno de sus poemas. La respuesta es atroz: "Enraizándome en lo que odio, me crezo yo sobre estos tiempos".

Para Kraus, Viena es "el campo de pruebas del fin del mundo". Aquel panorama imperial ofrece, según su propio diagnóstico, un cuadro fastuoso de la decadencia. "Aquí está el corazón de Viena", dice el Crítico de *Los últimos días de la humanidad*, señalando la columna que el pueblo le ha levantado a la peste. Cabe preguntarse qué hubiera dicho Kraus sobre Auschwitz, Hiroshima, Vietnam, Chernobyl o, simplemente, de un país como éste, donde se llegó a torturar en las escuelas. Es imposible saberlo, pero seguramente algo menos torpe que nosotros.

Cabe preguntarse también, como lo hi-

ciera Benjamin, si Kraus no fue el último intelectual. Sobre el final de su vida, en *La tercera noche de Walpurgis*, describe la llegada del nazismo al poder. "Todo, pero no Hitler", es su desesperada consigna. Tiene lugar el fin del mundo: "Las plumas se mojan en sangre y las espadas en tinta". Proféticamente su sátira apocalíptica se vuelve alegato político, documento de la barbarie y testimonio del ocaso. "No sé cómo he sobrevivido", dice Kraus. A esta hora de la madrugada confieso que yo tampoco.

Ricardo Ibarlucía

El material de este dossier fue coordinado por Nicolás Casullo



El alma de Napoleón.

Léon Bloy. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. Fondo de Cultura Económica. México, 1986, 118 págs.

Desconcertada, la comentarista se amilana frente a la perspectiva de reseñar un libro de sustancial atipicidad. Habituada a glosar biografías, epistolarios, memorias o historias de pueblos enteros, recibe con explícita incomodidad el encargo de escribir el comentario de un alma. ¿Quién querría hacerse cargo de una abstracción tan exagerada? La vida, como es público, encierra sucesos y sentimientos de algún modo mensurables; no obstante el alma, sin constituir la manifestación de lo previo, es pasible de contener una virtualidad cuya amplitud minimice —para la opinión del *almógrafo*— el estruendo elemental de los acontecimientos menudos.

De este modo, el lector habrá de enfrentarse a un orden cuya lógica sobrepasa lo histórico, predetermina lo biográfico, y regula lo ecuménico; asistimos, guiados por Léon Bloy, a la parábola del alma cristiana encarnada en la figura de Napoleón Bonaparte. Podría decirse que el catolicismo de Bloy nunca llega a ser lo suficientemente ominoso porque se acompaña de manera natural de una apreciable dosis de sufrimiento. Si la gloria política y militar es una manifestación de la gracia, la derrota y el oprobio injustos se circunscriben al castigo divino. En Napoleón militan religiosamente dos potencialidades que estuvieron a punto de cristalizarse en el orden universal; la resurrección cristiana y la nacionalidad francesa. Todo lo demás —las otras religiones, las diferentes naciones, las diversas razas— constituye la materialización de lo maligno: la enfermedad, el dinero, la herejía, lo defectuoso.

Según este monocrómico esquema, España fue el cénico de la campaña napoleónica-mesánica, Prusia el conjunto de ladrones y asesinos que extendieron su territorio a base de crímenes y saqueos, e Inglaterra la financiera de la caterva de mercenarios que acabaron por arrasar el Imperio según los dictados de Dios. Napoleón, ese nuevo Cristo cuya magnanimidad se acumuló de manera más fehaciente en virtud de su poderío político y cuya grandeza ilumina la figura de lo contrario opaca de Carlomagno, se rodeó de colaboradores que no supieron comprender su insoslayable misión apostólica. Así, la traición de familiares y oficiales fue un motivo para comprobar la indulgencia napoleónica; el desastre final, una corroboración de su entereza moral.

No caben dudas de que Bonaparte fue un Elegido: su origen menor e insular, su lógica *tribal* para la administración del poder. Todos datos que lo destacan y hacen de esta parábola una revelación a través de la apología de Bloy. Sin embargo, como en toda la historia hay un residuo inescrutable, también en la de Napoleón y la de la nacionalidad francesa —de la cual aquél vendría a ser una especie de catalizador— se presume un sino de indecibilidad. Tamaña derivación de la omnipotencia divina; pero también consecuencia de rastrear los acontecimientos en "poeta en acción". La poesía, para Bloy, era inefable y por lo tanto misteriosa, como para muchos de sus contemporáneos.

El alma de Napoleón fue escrito en 1912. Léon Bloy vivió entre 1846 y 1917. Padece la guerra franco-prusiana y se enfrentó a la pobreza con dedicación religiosa; fue panfletista y la indigencia cargaba las tintas de su escritura.

Rita Fonseca.



El libro de la memoria judía. Simón Wiesenthal.

Trad. de Graciela Cartier. Hachette. Buenos Aires, 1988, 321 págs. Alrededor de A 400

Cuando falleció un familiar entrañable, alguien pretendió tomar fotografías del entierro. La reconvencción de los asistentes fue unánime: la fotografía aparentaba no poder asociarse a la conmemoración de la muerte, probablemente debido a sus más usuales connotaciones de trivialidad. El libro de la memoria judía. Calendario de un martirologio, no podría acaparar las mismas descalificaciones, e incluso quizá ninguna otra, lo cual sin embargo atentaría contra su utilidad como tal. La apelación a la memoria judía como contenedor de la secuencia de acciones antisemitas de la historia universal puede parecer razonable pero resulta excesiva: no es necesario demostrar aquí que la memoria histórica de una comunidad no se conforma exclusivamente por los ataques e injusticias padecidas. No nos referimos a la importancia de los logros artísticos o a los avances del pensamiento en general, sino que la idea de memoria contiene una complejidad que se resiste a cualquier versión unívoca. E incluso: se le efectúa una invitación ingrata al lector cuando el resumen de esa memoria consiste en una conmemoración del horror. En este punto el libro de Wiesenthal participa de la más desafortunada estrategia pedagógica que ha diseñado el judaísmo: la confianza en la transmisión del infortunio.

Durante la alta y media Edad Media no era considerado el año como entidad temporal de importancia para la comprensión de la historia y la vida cotidiana. El paradigma temporal que regulaba la vida social y política era otro: los días (según ciertas festividades), las estaciones, los fenómenos climáticos, sanitarios o militares. El presente libro de la memoria judía se articula de manera semejante; el año carece de entidad propia. El calendario constituye un recorrido puntual y cotidiano a través de los 365 días; en cada fecha se describen los principales acontecimientos antijudíos que se produjeron en años diferentes. Semejante ejercicio de disolución del tiempo invita —seguramente a pesar de la intención del autor— a diversos intentos más originales aún: ordenar, por ejemplo, los acontecimientos históricos de acuerdo con la hora de producidos; o, menos cronológicamente, en función de ciertas circunstancias climáticas precisas; si llovía, si estaba nublado, si hacía calor, etc. Tales propuestas no pretenden ridiculizar la lógica sugerida por Wiesenthal, sino sugerir que en la arbitrariedad es donde reside su punto más flojo.

Imaginemos al lector delante de esa secuencia de atrocidades, destacadas en sus días e indiferenciadas a lo largo de la historia: el día 25 de julio los judíos padecieron ataques en los años 1100, 1644, 1648, 1670, 1941, 1942 y 1944.

El resultado probablemente sea percibir cierto terror abstracto, indefinido por su atemporalidad. La información pretende aleccionar por yuxtaposición y acumulación. Un título más acertado habría sido *El libro del martirologio judío. Calendario de la memoria*.

Sergio Cheffec



Adiós a Hollywood con un beso. Anita Loos.

Trad. de José Arconada y Javier Ferreira. Tusquets. Barcelona, 1988, 253 págs. Alrededor de A 440

Los chismes, como los vinos, al añejarse, se convierten en mitología. Se desprenden del inevitable bastardeo que exige la urgencia de la difusión, y van desprendiendo un aroma que le viene de esa conjuración del olvido.

Loos, ese apellido de pronunciación discutible que porta Anita, se conecta equívocamente con la memoria. Anita (luz o los) sabe qué es eso que se puede perder de una historia que ama y ya desde el primer capítulo de *Adiós a Hollywood con un beso* reemplaza la mitológica magdalena de Proust por una muy yanqui —y por lo tanto empírica y eficaz— lista de anotación en su agenda de citas.

Lista de encuentros que hacen las veces de disparadores de episodios que van armando el mundo evocado en este segundo tomo de sus memorias dedicado a los albores del cine sonoro norteamericano. Hacen su aparición estelar Irving Thalberg, el precoz inventor de Hollywood, Randolph Hearst quien se hiciera famoso bajo el disfraz precario de un ciudadano Kane y su mujer Marion Davies quien, desahogada de aburrimiento, armaba puzzles gigantescos en una película de Orson Welles; Jean Harlow, desgarrada hermana hollywoodense y platinada de las rubias que gozó y cantó Carlitos en New York; Zelda acompañando a Scott Fitzgerald en ese ancestral divorcio entre el cine y la literatura, la sorprendente vida de Aldous Huxley en el Oeste americano durante la guerra.

Pero el reparto minucioso de la película de Anita no termina, felizmente, en esta constelación: Clark Gable y Carole Lombard, su amistad con Paulette Godard, el gesto entre misericordioso y despreciativo que convoca a Rita Hayworth y un par de nombres que tal vez nunca hayamos sabido y que no merecerían el olvido; Wilson Mizner y Bob Hopkins.

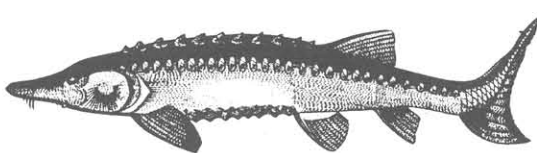
Y como Ariadna de todo este paseo sin laberintos, entre ironías, sentimentalismos y desprecios, el metro cuarenta y ocho de Anita, a quien siempre le ha gustado fotografiarse con hombres gigantescos o que, al menos, su pequeño logro volver gigantes. Esta pasión de la fotografía trucada le permite a Anita el descanso que separa al chisme del mito, si algo resulta una revelación en la lectura (y es ese asomarse a la intimidad de otros que siempre fueron rostro y nombre en una ficha técnica) está lejos del desánimo que propone todo escándalo. La magia que consigue Loos es que los personajes lo sigan siendo y la creencia de que todos, aún los ricos y famosos, poseemos una clave que nos oculta y nos descifra.

El recorrido por un álbum que es extrañamente familiar, agenda en mano trae, a luz del velador, la mitología de un mundo donde se nos quiere hacer creer que el mundo del amor no es el del sexo. ¿Es éste el mensaje póstumo del Hollywood invadido por los efectos especiales? Cuando Anita decide decirle adiós con un beso insistentemente heterosexual y romántico, Hollywood ya se ha ido. Ayudado por las fotografías que acompañan esta cuidada edición de Tusquets, es de consulta indispensable para ansiosos lectores de Puig que, en fin, mereceríamos serlo todos.

Marcos Mayer.

RECIENVENIDOS

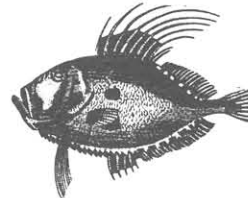
Barbarroja. Vida, triunfos e ilusiones de un emperador medieval. Franco Cardini. Península. Barcelona, 1988, 244 págs. A través de los gestos y las palabras del poder —el escenario solemne del trono y la magia de las fórmulas rituales— se filtra algo de la realidad más secreta y viva del gran Emperador Federico; los afectos, ilusiones, remordimientos e inseguridades de un hombre excepcional en un tiempo de guerra. La vida de un rey del siglo XII la reconstruye Car-



dini a partir de viejos mapas, monumentos, monedas, relicarios y crónicas de la época. El polvo, el calor, las heladas invernales de Europa y el Oriente clásico, se superponen a los grandes ecos históricos y los documentos objetivos. Cardini nos

relata la biografía de un siglo remoto vivida en las experiencias de quien fue el "señor del mundo".

Vida y muerte en Shanghai. Nien Cheng. Trad. de Celita Doyhambehere. Corregidor. Buenos Aires, 1988, 499 págs.



Esposa del gerente de la Shell y luego asesora de esa empresa, la señora Nien Cheng se las vio negras cuando se la acusó de ser una espía británica y se la encerró durante seis años luego de los cuales salió en libertad para comprobar que su hija había si-

do asesinada por los guardias rojos. Ahora vive en Washington explotando su condición de testigo aplaudida por todo anticomunista como la mejor escritora de "detrás de la cortina de bambú".

Velázquez. José Ortega y Gasset. Aguilar. Madrid, 1988, 320 págs. Ortega dice que ante la pintura ha sido un simple transeúnte y muchos de sus detractores dicen que lo fue ante la mayoría de las cosas. Resulta pintoresco leer ahora este ensayo que fue publicado por primera vez en 1950 y compararlo con el que hace del mismo pintor Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, a través de su obra quizás más conocida: *Las Meninas*.

Por Pablo Avelluto



Mafalda Inédita. Quino. De la Flor. Buenos Aires, 1988, A 65.

Si el mundo de los años '60 ha cambiado tan radicalmente como algunos plantean, esta situación produce un problema grande a la hora de explicar el éxito editorial que aún mantienen, tanto en la Argentina como en buena parte del globo, los famosos diez libritos apaisados de Mafalda, publicados aquí originalmente entre 1964 y 1973, a razón de uno por año. Tanto más complejo resulta conocer los motivos que llevaron a Quino, en pleno apogeo del personaje, a abandonarlo casi por completo en aquel curioso año.

Por diversas cuestiones, quedaron tiras y episodios fuera de publicación hasta la fecha. Tanto por su calidad, como por sus referencias coyunturales, el hecho es que

no están todas las que son. Este material formó parte en aquellos tiempos extraños, de las páginas de *Primera Plana*, *El Mundo* y *Siete Días Ilustrados*, donde Mafalda llegó a ser chica de tapa en su oportunidad.

Mafalda Inédita agrega, a los dibujos de Quino, textos de Sylvia Walger que buscan contextualizar las referencias puntuales realizadas por los personajes de la tira en relación con acontecimientos políticos del momento. De todos modos, y, a pesar de sus nobles intenciones, estos textos suelen atentar contra lo guiones, convirtiéndose en aburridas explicaciones de chistes que valen por sí mismos.

Más allá de algunas referencias históricas interesantes y de otras que no lo son tanto, así como de unas cuantas curiosidades que el libro recopila con afán de coleccionista (v.g. el dibujo, que luego no apareció, para el sobre interno del álbum *El sur también existe*, de Joan Manuel Serrat), Mafalda, casi 25 años más grande, sigue haciendo pensar como la primera vez, lo que no es poco tomando en cuenta a la mayoría de los personajes actuales. Como sea, provoca un reencuentro con los valores e ideologías en pugna tiempo atrás, valores que tienden a recomponer nuestra mirada sobre los *sixties* argentinos. La edición de De la Flor, al igual que las de aquella época, se desarmará entre las manos del lector, con el consiguiente desparramo de las hojas sin numerar.



Pablo Neruda. Sara Facio. La Azotea. Buenos Aires, 1988, 98 págs. Alrededor de A.

El libro abre uno de los itinerarios posibles, el de la biografía fotográfica y apasionada que elige entre las opciones que la obra de Pablo Neruda presenta ante sus lectores contemporáneos. La poeta Diana Bellesi ofrece un indicio en la Introducción acerca del camino a recorrer, señalando por la continuidad de una escritura "inútil" que se hace de objetos, texturas y olores. El Neruda propuesto para recorrer el libro no ignora la profunda dimensión política del poeta, más allá de los riegos producidos por desgastadas reiteraciones militantes.

Pero aquí los textos son imágenes y son textos a la vez. Fusión originada por una cronología que provocó que Nefitá Ricardo Reyes Basoalto se llamara Pablo Neruda por temor a que su padre lo supiera poeta. Entre fragmentos, viejas fotografías y datos, en 1969, la cronología y su orden son demorados y toman el nombre de los encuentros mantenidos con Sara Facio, autora de las tomas y la selección de textos que las acompañan, textos basados en poemas, prosa y conversaciones con el autor de *Residencia en la tierra*.

Se establece, entonces, un diálogo extraño en la Isla Negra y en Santiago de Chile, como si Sara Facio intentara aproximarse a la retórica de las pequeñas cosas, a través de encuadres, gestos y expresiones desarrolladas por el blanco y negro de las imágenes. Neruda en su casa, perdido entre mascarones de proa, entre sulfuros, campanas, libros. En la cocina, en el bar, con su perro, con escritores latinoamericanos. Con el mar.

Pero la obra se precipita de modo casi imprevisto. La autora sabe que los lectores conocen el final de su libro. Neruda dice: "¡Vamos a Santiago! Vamos a tomar fotos; habrá un mitin para proclamar la candidatura de Allende". Con una sensación que resulta más propia del cine que de la fotografía, irrumpe de nuevo la cronología. Entonces es París, porque Neruda es funcionario. Premio Nobel de Literatura 1971. Normandía. Vuelta a Chile. 1973.

Sara Facio retornó a Santiago de Chile y la Isla Negra el 12 de Julio de este año, aniversario 84° del nacimiento de Neruda. Tomó imágenes de gente, de leyendas escritas en paredes y piedras, con un criterio casi periodístico; una búsqueda de testimonios, documentos que permitan dar validez a la historia que se acaba de contar.

No debiera reconocerse complacencia alguna al escribir acerca de la ternura y la emoción de las miradas, manos, detalles que definen esta singular biografía. Lejos aparece, por el contrario, el melodrama sensiblero o la leyenda épica del poeta oficial del Partido.

La realización de la obra, responsabilidad de su autora, es impecable, así como la biografía elaborada en colaboración con Diana Bellesi. Por último, cabe destacar el nivel y la calidad de la diagramación del libro, a cargo de Juan Lo Bianco.



El Dr. Piccafeces. Alfredo Grondona White. De la Urraca. Buenos Aires, 1988, 66 págs. A 35.

El costumbrismo es la fuente principal de buena parte de los humoristas gráficos y es un punto de partida ineludible para echar cualquier mirada crítica sobre el género. *El Dr. Piccafeces* se ubica en aquella saga que acompaña las transformaciones sociales urbanas desde principios de siglo. Si algunos personajes de historietas, como los de Dante Quinterno en los '30, los de Calé y Divito en los '50, permiten reconocer épocas, códigos, lugares e ideologías, otro tanto ocurre con las historias que protagoniza este abogado. Publicadas por la revista *Humor* durante su era dorada, esto es, entre 1980 y 1983, las aventuras del Dr. Piccafeces ilustran las posibilidades que brindaba (y sigue brindando) el torpe y anquilosado aparato judicial argentino.

La anécdota se repetirá una y otra vez a lo largo de los treinta y ocho episodios que reúne el libro: *Piccafeces* y sus secretarías, dos ex coperas, Molita y Aladelta, buscarán la manera de perpetrar la estafa legal ("¡el filón!" según el letrado), y luego se fugarán al trópico con el dinero, casi como en la vida "real".

Los negociados de la dictadura militar siempre necesitaron los servicios de *Piccafeces*, vinculado a compras de armas, censura, privatizaciones diversas, y también, gestiones de jubilaciones aceleradas y la promoción de santos milagreritos, entre otras tantas ocupaciones.

Antecedente directo de otro profesional corrupto, el Dr. Cureta, de Meiji y Ceo, *Piccafeces* resulta, mirado y leído a la distancia, reiterativo tanto en términos gráficos como textuales.

Involuntariamente, el dibujo de Grondona White, realista y de línea pura, pone de manifiesto los márgenes del costumbrismo del que se nutre; márgenes que no son otros que los producidos por el aburrimiento.

Introducción a la tecnología audiovisual. José Martínez Abadía. Paidós. Barcelona, 1988, 238 págs. Alrededor de A.

Los manuales constituyen un tipo de literatura que intenta dar cuenta de una serie de definiciones útiles para quien los consulta. Este libro es, entonces, un "manual" dirigido en particular a estudiantes de comunicación, de electrónica, fotógrafos, videógrafos, técnicos de sonido, etcétera. José Martínez Abadía, de quien nada cuenta la edición, recorre de manera detallada las diferentes instancias técnicas necesarias para producir y reproducir por medios electrónicos imágenes y sonidos. Preocupado por los mitos desarrollados alrededor de las nuevas tecnologías de comunicación, el autor comienza describiendo el funcionamiento del espectro electromagnético en su aplicación televisiva y videográfica.

Atravesada por un nivel básico, que no requiere grandes conocimientos previos, la obra despiega sus pedagógicas intenciones sobre elementos de producción y posproducción, edición, problemas primarios de iluminación, cuestiones de elección de ópticas, distintas características técnicas de las transmisiones radiofónicas desde estudios y unidades móviles, entre otros temas.

Sin otras intenciones, al decir de Martínez Abadía, que las de "hacer más accesible los fundamentos de las nuevas tecnologías" no cabe buscar en su libro ningún intento de crítica al uso establecido de las técnicas que describe.



tipoGráfica. Comunicación para diseñadores. número 6. Noviembre de 1988, 48 págs. A 78

El último ejemplar de esta revista de diseño abre con dos artículos sobre el maestro octogenario Franco Grignani, suerte de *pater noster* de la gráfica italiana. Luego, una traducción de un trabajo de Martín Solomón sobre anomalías tipográficas. Un reportaje de Ronald Shakespear a sí mismo, a Jorge Frascara, Silvia Fernández y Tite Barbuza, en el que reponen acerca del futuro de los signos primarios de las sociedades ante el avance de chips y soluciones visuales, se antepone al suplemento dedicado al diseño en San Francisco. La tipografía Videtur, para televisión, es analizada por el alemán Axel Bertram, en tanto que Reinaldo Leiro desarrolla hipótesis pedagógicas acerca de la enseñanza del diseño industrial en la Universidad. Pero lo mejor irrumpe en la última página, en una entrevista donde el director de la revista española *Sur Exprés*, Borja Casani, afirma, en coincidencia con este redactor, que en *tipoGráfica*, "falta imagen, quizá. Hay una especial obsesión por la tipografía. Es un catálogo..." Sin embargo, el catálogo aún no impide que la revista mantenga su interés teórico.

Qué es el cine: un montón de solitarios mirando para arriba (John Casavettes).

El buscón

"¡Repámpanos!", exclama el buscón, "¡aquesta es la morra la más infame de las que en el mundo editorial han sido". Cristalizado en su indolencia terca, el mar de tinta espesa y vieja de los saldos ofrece, mes a mes, los mismos pobres frutos. Y, sin embargo, Don Pablos vuelve a ellos o permanece, mejor, ligado a ellos, por una forma avara de la obstinación: renguera crónica de la su bolsa, la desapareja biblioteca del trocalle se nutre de la calvicie ocasional de las ofertas.

La voz hierática de un Sergio Denis recurrente matiza sin saberlo las sugerencias libreras de Distri-Cer, incrustación de saldos en el ambiente musical de Discos Hollywood, Avenida de Mayo 1357: los nombres de Horace Mc Coy, Cristina Peri Rossi, Wilkie Collins, Malcolm Lowry y Liliana Heer refrendan las ofertas de uno a 15, tres por 40 y cinco por 60 australes de la primera mesa; en la segunda, *La caída de las torres*, trilogía imponente de Samuel Delany (editorial Adix), se ofrece a 30 australes el tomo y los tres por 70; al fondo, encajonados y erguidos, se exhiben los usados: Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo, el excelente trabajo de Noé Jitrik sobre el oriental, con una magnífica cronología preparada por Oscar Masotta y Jorge Laforgue (Ediciones Culturales Argentinas), a 40 australes, *Cronicón de sí mismo*, colección de aguafuertes de Roberto Arlt (Edicom), por 15 australes, y módicos volúmenes de la "Biblioteca Fundamental del Hombre Moderno" del CEAL, a 5 australes cada uno: Hawthorne, Büchner, von Kleist, Gógol y otros grandes seducen con su baratura.

Con prisa pero sin garbo, llega Don Pablos a la avenida Corrientes, como quien sabe de la existencia de un aleph. Martyr, en el 1138, no lo defraudó del todo. En una mesa lateral, por cinco duros, se ofrecen los amarillentos volúmenes de la hispánica colección "Clásicos Ebro": obras de Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina, el Marqués de Santillana, prologados por sapientes académicos; además, *Apelación*, novela de Jerzy Andrzejewski (Tiempo Nuevo) y *Últimos rumbos de la poesía española* de Fernando Quiñones (Columba), entre otros, inefables. En 15 australes, alguien valió *El diciembre del decano* de Saul Bellow (Plaza y Janés), *Playa nudista*/El último Adán, dos obras de Homero Aridjis en un solo volumen (Argos Vergara) y *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier (Quetzal). Sale el buscón, de alforjas semiplenas, hacia Libertador, sin reparar en los fascículos de "Pintores argentinos" del CEAL, a 12 australes la paleta.

En la sanmartiniana librería, Corrientes 1318, a más de las sempiternas ocasiones de Hyspamérica y Seix Barral (tapas moradas, azules, tapas duras, portadas color crema), encuentra —para felicidad de sus sobrinos— infantiles texturas a 10 australes la pieza y 25 la terna; hacia el fondo, mirando de soslayo, con pudor de pornógrafo, las envainadas tapas de *Lui*, *Play Boy* y otros magazines, descubre *La campana de cristal*, novela de Sylvia Plath (Tiempo Nuevo) a 15 australes y un libro de cuentos de Juan José Hernández, *La favorita* (Monte Avila), por sólo 6.

Cansino, la barba de tres días y en la alforja un discreto lugar para la vianda, aún aturrido por el fragor de los recientes cuartelazos, Don Pablos se apoya en un rodado, ve el luminoso y, acidulado, sonrío. "La vida es un río tranquilo... o no?", reza el letrero.

Hoy: Nicolás Rosa

La duermevela...entre el riesgo de la vigilia —lo real siempre nos enfrenta a su imposibilidad— y el sopor del entresueño —¿se despierta a la realidad o al sueño, a la otra realidad?—, una mano —mi mano según parece— se extiende, toca, tantea —entrenada— y explora los cantos, las superficies de las tapas —ojos amaestrados, los dedos— examina y bruscamente se vuelve, se retira, se retrac, pseudópodo caliente, —un fino polvillo áureo impregna las yemas, investiga y por momentos reconoce—; los dedos —ávidos— han comenzado a leer el volumen y el espacio del volumen de la pequeña biblioteca que día a día se acopia, insidiosa, en la mesa de luz: el azar de los días y los trabajos, el cálculo de las atribuciones y distribuciones, la animalidad de una curiosidad casi malsana, acumulan textos publicados, textos olvidados, textos de amigos, textos inéditos, textos impublicables, la última *Poétique* (no tan última, con el retraso suficiente), el furioso fragmento del insolente trabajo del último "scholar", agrio, casi fecal, sobre *Die Verneinung* de Lamborghini —¡oh, mi Dios!— códigos modernos donde la letra se condensa, se aprieta, se irrita, se rispideza, —¿pero por qué Le Goff y Duby junto a —nuevamente— ¡oh, my God! —Sartre, cerca de Lacan— desdeño del espíritu...y Abelardo Castillo y una vieja *Conjetural* que...reputabilidad de la mano, hostilidad del deseo...que se guarece en el desmán de la retorsión —prensil—, el botón de la luz —ahora, la lámpara barroca, la mesa ahora de luz, enciende la máquina paranoica de leer; el cuerpo cada vez más atento, los destellos de la postura y la mirada, somnolienta, se abre —primero fugaz y luego sospechosa, suspicaz— más allá del sueño y del incómodo horizonte—, se fija en el libro marcado por una señal —quizás artera—, página 50: "También la memoria debe ser ejercitada...". Cicerón, *Del Orador*, Tomo II, París, Garnier Hnos, sin fecha de edición. Si leo con atención a Cicerón —y de qué otra manera hacerlo— me sorprende su idea de que todos aquellos que no le eran estrictamente contemporáneos pertenecían a un pasado remoto. Hoy nuestra lectura lee el pasado con una historicidad velocísima pero al mismo tiempo más elástica, memorialísticamente coactiva, Aristóteles y Lacan, Freud y Demócrito, todos parecen ser nuestros contemporáneos absolutos, extraña paradoja de un siglo que de vuelta del historicismo se ha vuelto históricamente sincrónico...Mi biblioteca está regida por las leyes del Azar y la Conveniencia —retóricas ambas—, posee un cierto decoro intelectual —el saqueo genocida le abrió una brecha que ya no podrá colmar: otras voces, otros ámbitos—, algún riesgo mínimo dirá—, incluso puede ser mostrada como respaldo de una cierta autoridad del gusto y la sensibilidad. Pero algo ocurre en la distancia que va de la Biblioteca a la Mesa de Luz, algo extraño se genera en el tránsito, un nuevo espacio donde se interpone —obstáculo puesto, propuesto— el cuerpo y su gramática ingrata, pulsión sin objeto, nuevo espacio donde aparecen fantasmáticamente el mixto, el híbrido, las mezclas, las progenies incestuosas, un cierto *desorden* que se mantiene indeciso entre el desarreglo y el desastre. Nada catastrófico, nada de trágico ni de bruscas

La mesa de luz

Notorios y notables confiesan qué han leído

caídas...sólo que la mezcla, una sigilosa variabilidad que no puedo controlar, una errancia reservada, acerca la página al volumen, el fragmento a la obra, el diario a la revista, la monografía al ensayo, la mirada al ojo, como visión, la mirada al cuerpo, como previsión. Lo que sorprende no es la convivencia entre Platón y Abelardo Castillo, entre Alberdi y el artículo del Joven Crítico, entre la *Conceptografía* de Frege y un viejo, viejísimo suplemento de Clarín donde escriben... entre Babel contemporánea y *literal* No. 4, entre la *Phénoménologie* de l'Esprit Tomo II, que todavía no he devuelto y el último libro de Blanchot, no, ¡*bei Gott*!, lo que sorprende es la *socialidad* de los textos, se juntan, se aproximan, se aparecen, por momentos se dan la mano en la letra confusa de un armisticio intelectual y un democratismo poliglótico alucinante...van a cambiar, sin duda, quizá por el azar de una limpieza siempre postergada o por los avatares distraídos del deseo...Platón dejará su lugar a Pablo Ingberg o a Patricia Highsmith (que debo absolutamente leer según Angélica Gorodischer, quien me reprocha mi "clasicismo", pero que sorprendentemente yo ya había leído antes), Alberdi cederá paso a Freud o a Nicolás Casullo y *Conjetural* quizá sea reemplazada por una nueva lectura de los *Apuntes de Expulsión* de Extranjeros, Miguel Cané, Bs. As., Imprenta de J. Sarrailla, 1899, con firma auto-biografiada del mismísimo autor. Está visto que cuando el cuerpo aguanta, y aguanta cuando quiere, este pequeño *infierno* regido por las leyes simultáneas de la lotería de Babilonia y la Biblioteca de Babel, me inquieta y me hace sospechar que este reducido espacio no es el infierno de las bi-

bliotecas, sino más bien el estercolero de la letra, allí donde se pudren los deshechos de una cultura ominosa. Algo tiene mal olor, mal olor histórico, en este espacio imaginario donde se cruzan la carne y la letra. La mesa de luz —alucinada— como una lámpara votiva (Walter Pater), ¿de qué rito?, el incendio de los sentidos y el topos de la inteligencia, *intellectus* burgués, áulico y urbano, letra alfabética y diccionaria. La cruza es lo que me inquieta; inquieta mis manos, mis dedos, mis ojos, mi cuerpo. Un cuerpo inquieto —inquietante— es quizá más sospechoso que una mente inquieta. Quizá ambos compartan algo de la inquietante extrañeza que Freud vislumbró más allá de la certeza. Pero es claro para mí que parte de esta inquietud es *histórica*: historia social y pulsional, privada y pública que remeda narrativamente la novela del joven pobre pero inteligente en viaje sentimental por la letra impresa, una procedencia iletrada, del proletariado iletrado, que se combustionará en una apropiación de bienes culturales —siempre me invadirá una sensación de desamparo frente a la letra, frente a la biblioteca—, una mezcla de Balzac y Octave Theuniet con una pizca de Henry James (siempre algo me impedirá gozar abiertamente del festín de las letras), combustión que metabolizará alucinantemente todos los textos menos Uno. Es verdad —así lo dice la doxa cultural— que yo *debo* leer como crítico...y cada vez me convengo más de lo que la doxa dice, la doxa como imposición de sentido. Pero es verdad también que cada vez me creo menos a mí mismo. Yo no leo, desleo. Y si el azar de la belleza me dicta ahora una posibilidad de historia, es para contarme a mí mismo mi propia lección de lectura. Este recuerdo que ahora construyo —memoria sin conmemoración— podría llamarse escolarmente: una clase de lectura, con todas las reminiscencias faberianas, pestalozzianas y montesorianas que podría evocar. Aprender a leer fue un golpe brutal y súbito que me arrojó en campo enemigo, en campo de letra. Púber, antes fui analfabeto absoluto, aprendí a leer marcado por las figuras de los campos de concentración nazis mientras percutían en mis oídos las masas peronistas que en las calles trazaban otra historia. Mi clase de lectura fue entonces una lectura de clase, no en el sentido "científico" sino en el sentido carnal de la lucha de los cuerpos. Entre un texto y otro, siempre otro texto. Entre Borges y Mallarmé, siempre Eva Perón. Creo que cada uno lee no lo que quiere sino lo que puede. Mis fantasías infantiles se nutrieron del genocidio, fue allí donde aprendí el valor de la muerte. Luego, el tiempo fue convirtiendo mis fantasmas en una reposada, confortable ensoñación de linajes literarios. Cada vez obtengo menos placer en leer y más goce en olvidar lo leído. Ya no me tientan los "jardines de las delicias", sino los incubos marchitos del recuerdo. Olvido y memoria pueblan los fantasmas de mis lecturas, sólo, a veces, por momentos, por ráfagas, un verso de Liliana Lukin, un fragmento de Perlongher, el recuerdo de un verso de Padeletti, algo de Tununa Mercado, la relectura de Néstor Sánchez, me devuelven el sabor agri dulce —pura cortesía— de la letra.

¡Apague la luz!, me dicta, imperioso, el olvido. ¡Cierre los ojos!, me comina, piadoso, el cuerpo. La luz de la lámpara se apaga y el sueño recobra su antiguo y quizá inmerecido esplendor.



Foto: Flora Bemporad

LECTOR IN MUNDO

Una columna de Guillermo Schavelzon

EDITORES MEXICAS A LA CARGA

En medio de la crisis económica, los mexicanos se las arreglan para sacar adelante nuevos proyectos. Tal el caso de la nueva editorial Cal y Arena, que surge bajo la dirección de Héctor Aguilar Camín, historiador, periodista y novelista, de destacada actuación en el medio intelectual mexicano. Responsable del aspecto comercial y administrativo de Cal y Arena es Andrés León, hasta hace poco cabeza de la editorial Océano en México. Entre los primeros libros (publicarán 35 novedades al año), aparecen Domingo Siete, de Elena Poniatowska; *Arrancame la vida*, reedición de la novela más vendida en México en los últimos tres años, escrita por Angeles Mastretta; *La CIA en México* de Manuel Buendía; y nuevos libros de Vicente Leñero, Pablo González Casanova, Ricardo Garibay y Fernando Benítez.

PERI ROSSI EN ASCENSO

La escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, residente española hace casi quince años, se ha hecho un lugar admirable en los medios literarios e intelectuales españoles, donde publica regularmente y tiene una opinión respetada. Acaba de aparecer *Solitario de amor*, una novela erótica que publica Grijalbo en "El espejo de tinta", una colección excelente. No es este el primer caso de un escritor rioplatense que logra un nombre y un lugar fuera de su país. La lista sería tan innecesaria como dolorosa.



SUENAN EN INGLES

Salman Rushdie, escritor hindú que vive en Inglaterra, y el australiano Peter Carey, atraen en estos días las miradas del mundo literario europeo. El primero, por la publicación de su nueva, monumental y ya famosa novela *Satanic Verses*, una fábula que está recibiendo los mejores y más cálidos beneplácitos de la crítica anglosajona (Rushdie es hoy el autor más leído de lengua inglesa), y Peter Carey, porque ha ganado el *Booker Prize*, el más importante premio literario del Reino Unido, donde entre los finalistas estaba gente como el mismo Rushdie. El título de la nueva novela de Peter Carey es *Oscar y Lucinda*, y está siendo traducida a una buena cantidad de idiomas.

BELLA PERO POLEMICA

Bella del señor, la novela del francés Albert Cohen llegó al ejemplar número cien mil vendido en España. En Francia triplicó la cifra, y no sabemos nada de las ediciones inglesa, italiana y norteamericana. En Argentina el distribuidor ya vendió cien ejemplares, justo cuando bella del señor, es decir Bella Cohen, viuda del escritor, publicó un artículo saliendo al paso de los aprovechadores del tardío éxito literario de su marido. El motivo del ataque es la próxima aparición de un libro de Nathalie de Saint Phalle, basado en la vida de una anciana de 90 años que vive en París: Jane Fillion, que fue amante de Albert Cohen en los años 20. La tesis del libro es que Jane es el auténtico modelo del personaje Ariane, heroína de *Bella del señor*.

NUEVA NARRATIVA ESPAÑOLA

Mientras siguen siendo desconocidos en la Argentina, los narradores españoles surgidos después de Franco adquieren cada año mayor reconocimiento en el mundo entero. A la cabeza del operativo de lanzamiento de una buena parte de estos escritores, se encuentra la editorial Anagrama y su editor, don Jordi Herralde, alguien a quien los escritores y los lectores españoles le deberán una buena parte de sus posibilidades. Alvaro Pombo, escritor desconocido hasta dos años atrás, cuando ganó el premio Anagrama de novela, ha sido traducido al alemán por la prestigiosa editorial Piper, que publicó la novela *El héroe de las mansardas* de Mansard. La misma editorial anuncia la próxima edición de las otras dos novelas de Pombo: *El hijo adoptivo* y *Los delitos insignificantes*. La editorial inglesa Chatto & Windus ha publicado *El héroe...* Lo más importante en cuanto a traducciones, quizás sea la versión de una de las novelas, que será publicada en Francia por la editorial Gallimard. La tan famosa y selecta casa francesa, desde hacía varios años que no contrata una autor español.



THE AMERICAN WAY OF SELLING

El aumento de la venta de libros y de la lectura en los Estados Unidos, es alarmante. Las ventas de 1988 llevan ya un 16% más de ejemplares que las del año 1987. La industria editorial está comprando editoriales para incrementar sus negocios y diversificar sus inversiones. En 1970, una novela, para poder entrar al último lugar de las listas de best sellers, tenía que vender 50.000 ejemplares. Hoy debe llegar a 300.000 para ocupar ese lugar. Ni hablar de las librerías. Entre las tres principales cadenas (Barne & Noble, Waldenbooks y B. Dalton), tienen 18.000 locales de venta. Los más críticos dicen que esta industria sólo vende mala literatura y libros de bajo nivel: la realidad es bastante distinta; aunque los libros de moda se venden a montones, obras como *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, en edición de bolsillo, superó los cinco millones de ejemplares.

Los estudios de mercado atribuyen esto a la mala calidad de la televisión, a la violencia que obliga a los norteamericanos a recluírse en casa temprano, al SIDA, y a muchos otros males. Lo concreto es que los norteamericanos cada día compran más libros y cada día leen más. Las campañas por el desarrollo del hábito de la lectura son espectaculares, y han sido sostenidas por las diferentes administraciones desde hace tres décadas. Los resultados están a la vista.

LA MUJER PUBLICA

Una columna de María Moreno

CONTRA EL FEMINISMO PROLETARIO

Cuando mi abuela veía avanzar al ejército indio hacia el frente en la pantalla del televisor, solía abrir la boca en forma de o y correr hacia atrás la silla tijera. Jamás imaginé que, como el maestro zen que responde al discípulo colocándose las sandalias en las orejas, ella me estaba ejemplificando cual era la caída de la crítica feminista. Hay quien —se llame Showalter, Cixous o Spaak— no cesa de buscar en los textos de uno y otro sexo el paradigma de la "buena mujer" (profesional, orgásmica, el tampax bien atomillado a fin de ocultar su viscosa vida interior) o de "la desgraciada" (a ras del parquet, sabañónica, posea a causa del dolor de riñones y sin conocer sino a medias el haiku más corto del mundo que consiste en decir lujosamente: ¡Oh! ¡Oh!). Es así que se pide a las autoras una eterna vocación de servicio. La misma necesidad que nos obliga a buscar el origen no enajenado del imaginario femenino (ja, ja, ja) nos hace repetir caminos que el macho desechó por estériles: leer la obra en rima con la biografía del autor, o como representante de la vida humana en su contexto social, revelando así la "verdad" de la historia. Es así que le reprocha a la misma Hélène Cixous sacrificar política a poesía. Y que María Helena Oddone podría desmayarse si se le demost-

trara (lo cual es muy fácil) que sus opiniones sobre cualquier cosa utilizan los mismos mecanismos que el filósofo del *proletariat* Georg Lukács. Sucede que en el inconsciente no hay "buen proletario" ni "buena mujer", que no hay bodas felices entre el imaginario y la ideología. "No hay otro bien que el bien decir" decía un psicoanalista antes de convencernos de que el rictus marmóreo de la Santa Teresa de Bernini era lo que nos cabía (o nos sobraba) del goce. ¿Es que -como más cerca dice Tori Moi- vamos a dejar de buscar tractoristas fuertes y contentos para buscar tractoristas fuertes y contentas?

En el último festival de cine y mujer de Mar del Plata, se dio la película de Margarete Von Trotta *Lúcida locura* donde una de las protagonistas mata o imagina matar a su marido. Si bien a nadie se le ocurrió discutir jamás por qué la rubia oxigenada aparece ahoracada con un hilo y desnuda sobre la moquette en gran parte de las novelas negras, en esta ocasión la sala se transformó en un tribunal. Con la misma certeza con que mi abuela se agachaba al ver correr por la pantalla el caballo del cacique, una feminista conocida se quejó: "¿Qué clase de liberación es matar al hombre?" A este paso vamos a organizar un



comité para buscar los hierros del tren bajo el cual se arrojó Anna Karenina (nada que ver con lo simbólico).

En el mismo festival, la película de Susan Osten *Los hermanos Mozart* causó escosores: Ni rastros de la "buena mujer" ni de la "desgraciada". El protagonista es un *régisseeur* que va a poner el *Don Giovanni* de Mozart, tiene una amante joven, descuida a sus hijos y psicopatea a sus actores. Sin embargo, la obra podía ser leída como una reflexión sobre cómo transgredir a la ley (un clásico), haciéndose cargo de una herencia sin ser un fantoche (¿mujer objeto?); el convidado de piedra jamás entra a escena (no hay sanción paterna); Don Juan no es un burlador de mujeres sino el que porta la tea del deseo (de una en una); el director es despótico en un sentido nuevo: violentar a cada cual hasta extraer la

verdad de su deseo. No es todo esto una metáfora feliz de la posición de alguien que debe realizar en una cultura dada una vuelta de tuerca y un cambio de valor en el contrato simbólico (¿mujer?).

Parafraseando a Gombrowicz, citado por el psicoanalista Jorge Jinkis en un texto sobre la "argentinidad", podríamos decir que devendremos artistas cuando podamos decir: "Por supuesto que me siento feminista, incluso muy feminista. Sólo que no hago ningún esfuerzo por serlo. Debe ser a pesar mío. Y como es a pesar mío, resulta ser auténticamente feminista. Si me esforzara en hacer la feminista, en jugar a serlo, todo se iría al diablo. Por ejemplo, toda la literatura latinoamericana que se propone encontrar un tipo. ¿Quiénes somos nosotros? quiere definirse así. Naturalmente, eso no tiene ningún sentido."

Cuando dos personas dicen que se aman intensamente, hay una que está mintiendo (Dorothy Richardson).

Cecilia Absatz



1) ¿Qué fue lo primero que escribió?

—Un relato llamado Feigüele. Lo escribí trece veces seguidas porque nunca terminaba de convencerme. Probé en primera persona, en tercera, haciéndome la graciosa, etcétera. Una mañana me desperté, y, como si lo hubiera soñado, comprendí cuál era el problema. Entonces me senté a la máquina y lo escribí de un tirón.

2) ¿Recuerda cuáles fueron sus motivos?

—La desesperación, supongo. En ese momento no parecía ser una cuestión de motivos sino una especie de orden. Hoy creo que el motivo siempre resulta ser el deseo de comprender profundamente la historia que se está escribiendo.

3) ¿Quién fue su primer lector?

—El que entonces era mi marido. El me sugirió que llevara el texto a un editor, tal vez porque estaba harto de verme llorar por las noches.

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

—Los del editor de marras, Daniel Divinsky. Dijo que el texto era bueno, tan bueno que valía la pena seguir trabajándolo un poco más. Yo pensé que era una manera elegante de sacarme de encima y me fui a mi casa muy abatida.

5) ¿Conserva algún rasgo de aquella escritura?

—Alguno sí, una especie de tonito banana. Pero perdí lo mejor, el coraje que tenía entonces, una forma de fiereza. Cuando escribí Feigüele estaba jugada. Después me volví ambiciosa.

6) ¿Qué estaba leyendo en ese momento?

—Juraría que estaba leyendo a Salinger.

7) ¿Cómo accedió a sus primeras lecturas?

—Pertenezco a una familia lectora. Había en la casa una biblioteca con sillones de cuero, chimenea y *boiserie*, y tres mil volúmenes exquisitamente encuadernados... sólo que estaban todos en idish.

Mis primeras lecturas fueron provistas por mi hermano, que era grande y sabía. Yo leía los libros que él traía a casa. Antes que nada Faulkner, Camus y Huxley. Luego, con el tiempo, conocí a Luisa M. Alcott y Monteiro Lobato.

8) ¿En qué idiomas lee?

—En castellano y en inglés. No leo idish.

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

—Borges, Carson McCullers, Flannery O'Connor, Salinger, Chandler, Anthony Burgess, y, sobre todas las cosas del mundo, Proust.

10) ¿Cuál es su poeta favorito?

—Hugo Padeletti.

11) ¿Cuándo y dónde se encuentra con escritores?

—En unas pocas presentaciones de libros; muy de vez en cuando en un cocktail o en una mesa redonda. En general, poco.

12) ¿Tiene amigos escritores? ¿Quiénes son?

—Alicia Steinberg, Jorge Asís, Rodolfo Fogwill, Javier Torre, Eduardo Beltrano Rawson, qué sé yo, unos cuantos.

13) ¿Tiene enemigos escritores? ¿Quiénes son?

—Creo que no tengo enemigos escritores. En todo caso no me acuerdo.

14) ¿Pertenece a algún grupo?

—No.

15) ¿Cuáles son sus personajes de ficción favoritos?

—Oriana Guermantes, Carlos Swann, Nero Wolfe y Orlando, especialmente cuando es mujer.

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

—Philip Marlowe.

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

—Me gusta citar una frase de Stendhal en Rojo y Negro: "La política es una piedra atada al cuello de la literatura". Mi frase favorita es de Proust: "La verdadera vida, la vida al fin descubierta y dilucidada, la única vida, por lo tanto, realmente vivida, es la literatura".

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

—Preferiría no tener rasgos definitivos de un estilo, pero alguno tengo. El humor, por llamarlo de alguna manera, y una especie de violencia subterránea.

19) ¿Cuál de sus libros prefiere?

—Té con Canela.

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

—Una sola crítica, de Ernest Lewald acerca de Feigüele, me enseñó algo y me

marcó un camino. Con respecto a las demás, me agradan cuando son elogiosas y me desagradan cuando no lo son.

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

—Supongo que nunca llego a enterarme de las opiniones que podrían molestarme *verdaderamente*. De las que me entero, no me gusta ser definida como "muy inteligente"; cuando alguien dice eso de mí, me siento automáticamente más fea, más vieja y más mala.

22) ¿Qué condiciones necesita para escribir?

—Necesito una situación económica resuelta, un cuarto propio, silencio, un mate bien cebado y máquina de escribir eléctrica. A menos que se me ocurra una idea, en cuyo caso sólo necesito un papel y un lápiz.

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

—Primero trabajo mentalmente sobre la idea general y ensayo el tono. Esto significa que puedo quedarme mucho tiempo en las primeras dos carillas. Una vez encontrado el tono, escribo todo el texto hasta el final. Al terminar esta primera versión, comienzo a corregir desde el principio: seguramente hay que ajustar detalles narrativos y desde luego mejorar el texto

todo lo posible. Lo dejo descansar, digamos, un mes. Luego vuelvo a leerlo y comienzo a corregir otra vez. Cuando lo considero terminado, después de cuatro o cinco reescrituras completas, lo doy a leer a alguien en quien confío. Esta persona generalmente critica el texto hasta la destrucción. Yo escucho, luego me tomo un valium y comienzo todo de nuevo. Reescribo y corrijo hasta que no creo poder hacerlo mejor.

24) ¿Qué está escribiendo en este momento?

—Notas para revistas y cuentos por encargo.

25) ¿Qué libro le gustaría haber escrito?

—Mar de Fondo de Patricia Highsmith.

26) ¿En qué país querría vivir?

—En el mío, aunque sea éste.

27) ¿En qué época hubiera elegido vivir?

—En ésta. A Nobokov le gustaba el mundo anterior al advenimiento de la electricidad. Pero yo vivo en un piso once, no sé cómo haría sin ascensor.

28) Si le aseguraran impunidad, ¿a quién mataría?

—A ese sujeto que pasa a toda velocidad y me revienta los tímpanos con el escape libre de su moto. Sacaría una Magnum 44 y le volaría la cabeza.

29) ¿A quién resucitaría?

—A Humphrey Bogart, a Janis Joplin y a mi papá.

30) ¿Cuál es el hecho militar que más admira?

—Las campañas de Alejandro Magno.

31) ¿Cuál es la reforma que más estima?

—La televisión por cable.

32) ¿Cuál es su personaje favorito en la historia argentina?

—Eva Perón.

33) ¿Tiene o tuvo alguna militancia política? ¿Cuál?

—No, ninguna, no manejo el idioma.

34) ¿Tiene algún fanatismo?

—El granizado de dulce de leche de Freddo.

35) ¿Cuál es su cuadro predilecto?

—Uno de Margritte en el que llueve del cielo (o levitan, no se sabe) unos hombrillos vestidos de negro con bombín.

36) ¿Cuál es su olor favorito?

—El de la panadería, muy temprano a la mañana.

37) ¿Qué deportes practica o practica?

—Ninguno.

38) ¿Cuál es su comida predilecta?

—Todas menos la bagna cauda, o cualquier otra cosa que contenga anchoas.

39) ¿Cuál es su bebida favorita?

—El vino tinto, si es posible Bianchi Particular.

40) ¿Tiene algún vicio o adicción?

—Sí.

41) ¿Cuál es su nombre preferido?

—Manuel.

42) ¿Cuál es su chiste favorito?

—¿Usted está de acuerdo con que los curas se casen?

—Y, si se quieren...

43) ¿Qué materias eran sus puntos débiles?

—Historia y Geografía.

44) ¿Hay alguna ciencia que le interese particularmente?

—Las ciencias ocultas.

45) ¿Cuál es su música favorita?

—Mozart, Billie Holiday y Lou Reed.

46) ¿Qué siente al cantar el himno nacional?

—Me gustaría ser más entonada y cantar más alto.

47) ¿Cómo definiría la argentinidad?

—Como la forma sustantiva del amor a la Argentina.

48) ¿Convive con animales?

—No.

49) ¿En qué ocupa su ocio?

—Miro televisión.

50) ¿En qué medida su condición de escritora ha influido en su relación con los hombres?

—En algunos casos ha influido bastante, como si fuera dinero en efectivo. En otros, menos. Y otros no me han dado ni la hora.

51) ¿Qué películas vio varias veces?

—El Gatopardo, Rebecca, El Padrino, Apocalypse Now.

52) ¿Qué medios de prensa lee?

—La Nación y el Diario de Poesía.

53) ¿De qué vive?

—Holgadamente de mis derechos de autor. Escribo notas para las revistas sólo por mantenerme en forma.

54) ¿Cuál es su relación con el dinero?

—Yo lo amo y él me esquivo.

55) ¿Cómo imagina su momento perfecto?

—Estoy mirando Cumbres Borrascosas por televisión y tengo a mi izquierda, a un brazo de distancia, una caja de bombones de Elite.

56) ¿Qué día de su vida recuerda más especialmente?

—El 25 de septiembre de 1968. Era un

jueves. A la mañana fui a trabajar como de costumbre. Luego almorcé una porción de loco en El Ceibal de Las Heras. Después fui al cine y vi Prudencia y la píldora, con Deborah Kerr. Esa noche nació mi hija.

57) ¿Que le produce más vergüenza?

—Ser una burra en historia y geografía. Especialmente en historia.

58) ¿A qué le teme más?

—A la estupidez.

59) ¿De qué se arrepiente?

—Me arrepiento de todo, pero me temo que lo volvería a hacer.

60) ¿A quién desprecia?

—A los que compran ideología en el supermercado.

61) ¿Qué detesta por encima de todo?

—Detesto por encima de todo a la gente que silba en el colectivo.

62) ¿Cuál sería su mayor desdicha?

—Resignarme.

63) ¿Cuál es el principal rasgo de su carácter?

—Soy bastante vanidosa.

64) ¿Cuántas horas duerme?

—No menos de ocho, sin contar la siesta.

65) ¿Cómo le gustaría morir?

—No sé.

66) ¿Cree en Dios? ¿En cuál?

—Creo en Dios, sin vueltas.

67) ¿Cuál es su divisa?

—Creo en la excelencia.

68) ¿Qué habría querido ser?

—Me hubiera gustado ser árbol: vivir



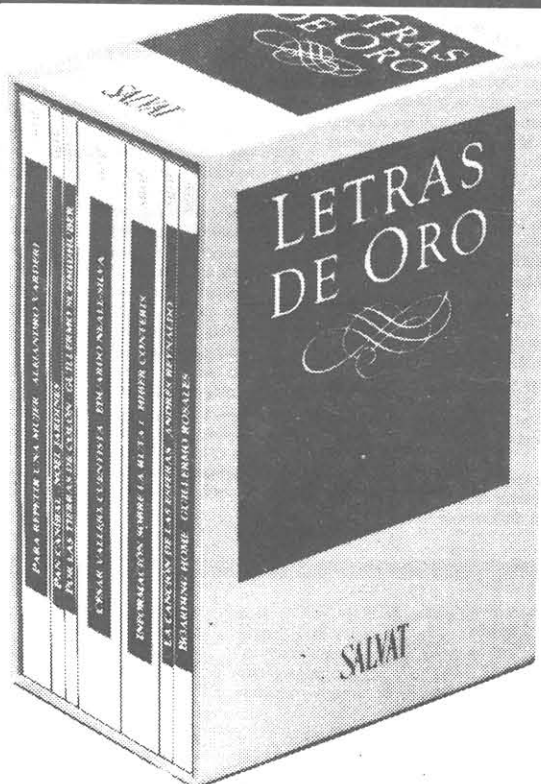
200 o 300 años, no necesitar más que la tierra y el cielo, y traducir el amor en sombra y manzanas.

69) ¿Para qué sirve un escritor?

—Cuando Sabato o alguien por el estilo gana un premio internacional de literatura, el telegrama oficial de felicitación deja inferir que un escritor sirve para cifrar en la letra las claves de su tiempo, elevar el espíritu y engrandecer el patrimonio cultural de una nación. Pero el resto del tiempo parecería que no sirve para nada.

Datos para una biografía

Cecilia Absatz nació el 20 de noviembre de 1943. Cursó algunas materias de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Trabajó en publicidad hasta 1975 y en periodismo desde 1977. Publicó Feigüele y otras mujeres, Té con Canela y Los Años Pares, además de cuentos sueltos, artículos y columnas de opinión en diversas revistas.



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 valorizarlos. Después de todo, por qué esperar siempre veinte años para leerlos?

SALVAT

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

NOVEDADES

Juan Gasparini. *Montoneros: Final de cuentas*. (264 págs.) A 140

Julio Santucho. *Los últimos guevaristas*.

Surgimiento y eclipse del Ejército Revolucionario del Pueblo. (258 págs.) A 130

Ricardo Nelli. *La injusticia cojuda*.

Testimonios de los trabajadores del azúcar del Ingenio Ledesma. (213 págs.) A 100

Norberto Ceresole. *Nación y revolución*.

Argentina: Los años setenta. (213 págs.) A 120

Rodolfo Puiggrós. *El peronismo: sus causas*. (183 págs.) A 100

Sergio Sinay. *Dale Campeón*. (189 págs.) A 89

Fito Páez. *Napoleón y su tremendamente emperatriz*.

Conversaciones con Horacio González. A 99

Julio Santucho

LOS ÚLTIMOS GUEVARISTAS

Surgimiento y Eclipse del
EJERCITO
REVOLUCIONARIO
DEL PUEBLO



REIMPRESIONES

Jorge Asís. *Partes de inteligencia*. (289 págs.) A 90

Miguel Bonasso. *Recuerdo de la muerte*. (408 págs.) A 190

DE PROXIMA APARICION

Dalmiro Saenz. *Cristo de pie*

Néstor Tirri. *La claridad de la noche*

Beda Docampo Feijóo. *Vender la pluma*

Oswaldo Gallone. *Montaje por corte*

Alejandro Lamadrid. *Política y alineamientos sindicales*.

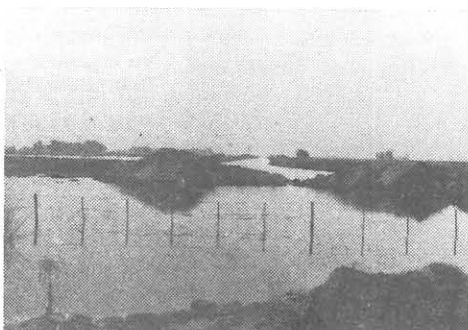
Opiniones del nuevo cuadro gremial

Javier Slodky. *La negociación colectiva en la Argentina*.

LOCAL DE VENTA: Av. Corrientes 1225. Capital Federal



GANANDO LA BATALLA DEL AGUA



Había que enfrentar la inundación más grande del mundo. Tres millones y medio de hectáreas bajo el agua. Había que lograr que a través de 240 kilómetros sin desnivel, el agua del Oeste de la Provincia de Buenos Aires corriera hacia el mar.

Y se logró.

A través de una obra que demuestra la capacidad humana y tecnológica de los Argentinos. Ya que en sólo diez meses se concretaron 223 obras fundamentales, 84 hidráulicas y 139 viales; moviendo 4.000.000 de metros cúbicos de tierra.

Se ejecutaron estas obras:

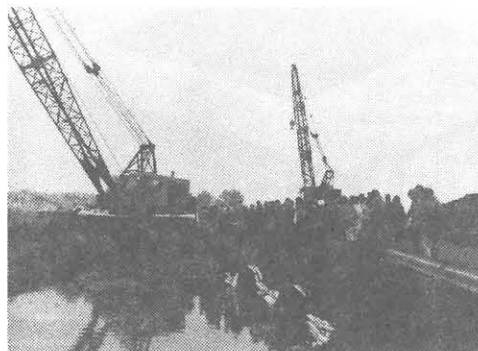
— CANAL "REPÚBLICA DE ITALIA" (Estas obras fueron financiadas por el Gobierno italiano a través de una gestión del Gobierno Nacional).

- Canal del Este (Bragado/Río Salado): se movieron 1.200.000 metros cúbicos de tierra.
- Puente Progresivo 1.800 (Bragado).
- Dique de control con 10 compuertas que demandó un volumen de

- 900 m³. de hormigón armado (Bragado).
- Canal Bragado/9 de Julio.
- 30 Puentes sobre el Canal Bragado/9 de Julio (5 se encuentran en ejecución).
- Puente (en ejecución) y alcantarilla sobre la Ruta Provincial 65 (9 de Julio).
- Canal 9 de Julio/Bajo Garabano.
- Puente Vecinal 9 de Julio/Bajo Garabano (en ejecución).

También se construyó con financiación provincial:

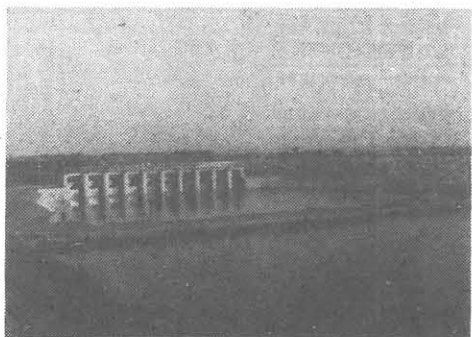
- Puente de la Media Cuadra (Bragado).
- Derivación Canal French (9 de Julio).
- Canales de Interconexión entre Cortes de Loma N° 1 y Bajo Garabano y la Amalia/Mouremble (9 de Julio).
- Obras de Regulación (en ejecución) y Canales By- Pass: N° 1 Ruano/La Amalia N° 2 Ares/La Yesca - (9 de Julio) - N° 3 Jabali/Áreas (Carlos Casares) - N° 4 Capazuca/Rouco (Carlos Casares) - N° 5 Santo Tomás/La Hermosilla (Carlos Casares).



- Cierre de Comunicación Jabali/Bajo Caliqueo (General Viamonte).

— CANALIZACIÓN ENTRE OBRAS DE CONTROL N° 5 COMPLEJO EL HINOJO/LAS TUNAS

- Obras de Interconexión de Lagunas (Carlos Casares/Pehuajó): N° 5 A - N° 5 B - Bajo San Juan/Santo Tomás (en ejecución) - Bajo San Juan/Bajo Chiclana (en ejecución).
- Obras de Canalización entre Las Mellizas, Madero, Gneco, Inocencio Sosa, El Recadito, El Recado, Camiletti, Baronia y Complejo Lagunar Hinojo/Las Tunas (Pehuajó/Trenque Lauquen).
- Puentes Vecinales Hinojo/Las Tunas (Pehuajó/Trenque Lauquen).
- 27 estaciones de bombeo en siete localidades.
- Obras de Defensa en Alberti, Mechita, Pehuajó y Berutti.
- 139 obras viales que comprenden movimientos de suelos, bacheos, y repavimentaciones, lechada asfáltica, construcción de puentes y alcantarillas, muros de contención, reconstrucción de terraplenes y caminos de tierra en 25 localidades.



- Se habilitaron 1.600 kilómetros de caminos intransitables, moviendo 500.000 metros cúbicos de suelo.
- Se invertirán 560 millones de australes en la construcción y rehabilitación de caminos. Más de 200 obras viales que beneficiarán a 47 localidades afectadas por la emergencia hídrica.

Y el Agua Llegó al Mar.

Con la activa participación del Pueblo y el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires estamos ganando una dura batalla. Por eso, el Gobernador Antonio Cafiero definió con estas palabras lo realizado en estos diez meses de gestión: "ESTOY CONVENCIDO DE QUE LA FUERZA DE LOS PUEBLOS ES UNA FUERZA INCONTENIBLE".



GOBIERNO DEL PUEBLO
DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES
MINISTERIO DE OBRAS Y SERVICIOS PÚBLICOS



¿Permanece lo teológico-político?

Claude Lefort. Hachette.
Buenos Aires, 1988. 96 págs. Alrededor de A 100

Claude Lefort inventó un endiablado concepto: "la obra del pensamiento". ¿Qué querrá decir? Por lo menos, esto: que una obra, para ser tal, no debe disponer soberanamente de sus pensamientos. De ahí que una obra sea siempre *in-determinada* y el pensamiento se haga no *con* las obras sino a *contrapelo* de éstas. Sin pensamiento no hay obra pero el pensamiento no puede reposar tranquilamente en las obras. Apenas puede rastrearse en los movimientos internos, en las fisuras íntimas o en las brusquedades domésticas con que un texto nos sorprende cuando lo interrogamos.

Leemos Lefort y siempre perturba. Ha escrito grandes ensayos. En él y con él sabemos que Merleau-Ponty aún vive. Quizás lo mejor de Lefort sea la oración fúnebre que ha escrito, como albacea, cuando falleció Merleau-Ponty. En el discípulo se nota el aliento y la finura del maestro. No son muchos los que escriben así, en este tiempo de escrituras y pensamientos domesticados.

Es claro que a veces el propio Lefort se convierte en un sociólogo o un politólogo (!) un tanto convencional. No es que, aun así, pierda la inevitable sutileza, la convicción de "lo invisible con lo visible", las "voces del silencio" que provienen del alma filosófica que lo inspira. Pero una excesiva concesión a la "sociología política" y por momentos una incómoda fiebre, digamos mejor una irritación trascendental contra el "nombre del Uno" o el "egocrito", no lo preserva de algunas consecuencias triviales para un pensamiento que, sin embargo, nunca es trivial.

Cuando estudia a Maquiavelo, a Tocqueville, a Marx o a Gramsci, estamos frente a una originalísima investigación sobre las intimidades teóricas que estos pensamientos atan y desatan y entonces percibimos hasta qué punto la tenue disparidad entre *pensamiento* y *obra* permite asistir al formidable esfuerzo de una mente queriendo entrar en lo invisible de otra mente. Al revés de una computadora que penetra en un programa ajeno para incautar secretos o provocar dominaciones, en Lefort se "entra" en los otros pensamientos para revelar la involuntaria libertad con que fueron hechos.

En este artículo breve e iluminado, escrito en 1981, Lefort se pregunta sobre la permanencia de lo teológico-político, como parte de una larga interrogación, de incalculables consecuencias, sobre las dimensiones simbólicas de la política. Ellas pueden revelarse justamente porque de muchos modos pueden ser ocultadas. Aquí, lo religioso, sorprendido a través de manifestaciones inéditas o de nuevas creencias que actúan en las superficies sociales o estatales resquebrajadas, le permite a Lefort una apasionante reconstrucción de la obra de Michelet.

Desconocer la dimensión simbólica de la política empobrece el pensamiento. *Acatarla*, lleva a inmovilizar las sociedades a través de un "baile de máscaras". Esta oscilación constituye la tragedia del mejor pensamiento político. No es ajeno Lefort a ella.

Horacio González



Reflexiones sobre la cuestión judía. Jean

Paul Sartre. Trad. de José Bianco.
Sudamericana. Buenos Aires, 1988, 140 págs. Alrededor de A 80

La tragedia del otro: si hubiera que condensar en una fórmula (imposible) la pulpa de este texto ya legendario de Sartre sería exactamente ésta. Tragedia: porque, se haga lo que se haga, el laberinto conduce a un centro sin salida, siempre ocupado por un minotouro sin fisuras, de rigor mineral: el antisemitismo. Pero entendámonos: no se trata (o ya no se trata solamente) del irracional sentimiento de aversión a los judíos: buena parte de lo que dice aquí Sartre podría incluso aplicarse, hoy, a la actitud de muchos judíos hacia los palestinos, por ejemplo. Hace cuarenta años (la edición original es de 1948), apenas terminada la guerra, el sesgo podía ser más pronunciado. Hoy, "antisemitismo" debe leerse como el funcionamiento implacable de una cierta "lógica": la lógica de lo que el propio Sartre llama el *estado apasionado*. Suerte de romántico al revés, el antisemita ama el odio. El objeto de ese deseo es el más oscuro de todos: puro pre-texto, sin duda alentado —ni siquiera condicionado— por circunstancias históricas, que han "favorecido" al judío como excusa privilegiada. Por el antisemitismo —insistamos: la lógica de un "discurso" que es la cáscara de una pura acción "odiadora"— ha escogido vivir en el *tono* apasionado: no porque opte por un estilo pasional con preferencia a uno "racional" (lo que no sería raro ni necesariamente censurable), sino porque lejos de amar los *objetos* imaginarios de una pasión —las mujeres, la gloria, el poder, el dinero— ha elegido la propia pasión del odio como objeto. Y no se trata tampoco (sería una salida demasiado fácil) de una psicopatología: se trata, en el fondo, de una opción profundamente racional: una opción por la *im-permeabilidad*, por la férrea voluntad del encierro ideológico. El antisemitismo no puede ser calificado como una simple *opinión*, por despreciable que nos parezca. En primer lugar, porque ese término sugiere que puede haber otras "opiniones" equivalentes, otros "gustos subjetivos". Y el antisemitismo es una opinión que afecta calmalmente a los propios cuerpos: seis millones de cuerpos en unos pocos años, para dar sólo un ejemplo. Pero, aunque no fuese así, aunque el antisemitismo fuera, por así decir, una elección "pacifista" que pudiera tolerarse en nombre de no sé qué pluralismo de los valores, significaría la muerte de lo social por "congelamiento": el antisemitismo, la pasión por el odio, es la imposibilidad, siquiera, de *concebir* la diferencia: "hay personas atraídas por la permanencia de la piedra", dice Sartre, con una metáfora admirable, "no los atrae el contenido de la verdad, que ni siquiera sospechan, sino la forma misma de lo verdadero, ese objeto de indefinida aproximación".

Frente al horror de esa pasión sin objeto (abismo de una subjetividad vacía), el antisemita prefiere el lugar de no-sujeto, la *pérdida* en la tibieza indiferenciada de una masa sin recortes: el antisemita es el hombre del rebaño, el hombre que no puede estar solo, un poco a la manera del "conformista" del célebre film de Bertolucci, que quiere "ser como todos", que ha elegido la medianía como pasión compartida. Y tampoco es que le atraiga pertenecer a una "multitud en marcha": no es, digamos, como el trabajador anónimo comprometido en una lucha colectiva con fines sindicales o políticos. No hay en él nada de humildad. Todo lo contrario: hay el orgullo apasionado de los mediocres, la voluntad

de elevar la mediocridad al rango de valor moral, de crear la élite de los mediocres, la especificidad de la in-diferencia. No es, desde ya, un "hombre político" (si bien, por supuesto, es usado por la política de las clases dominantes para canalizar el odio confuso contra el sistema): para ello tendría que organizarse, darse objetivos, un programa, una ideología, pautas de negociación. La política tiene, inevitablemente, un aspecto intelectual, un momento relexivo, y eso podría introducir el conflicto, la duda: y ya dijimos que el antisemita aspira a la absoluta impermeabilidad, a la quietud mineral, para sí mismo y para la sociedad en que vive. La paradoja, lo paradójico, es que para llegar a esc tiene que *actuar*. Como no es un conservador, sino un "restaurador" —del paraíso perdido en que no había "lo otro", sino tan sólo la "tierra y la sangre" incontaminadas (es decir, traduce Sartre, la propiedad inmobiliaria en que se expresa el seudopatriotismo)—, debe producir cambios: este mediocre, que sueña con un mundo inmóvil, se ve obligado, para hacer escuchar su mensaje, a generar "crisis heroicas" (en cierto modo, el fascismo puede reducirse a eso) para "despertar" al poder. Y no porque él pretenda conquistar el poder (entonces sí sería un político), sino porque quiere ser conquistado por él: reclama esa "mano dura" que de una buena vez lo transforme en súbdito sumiso, que satisfaga su deseo de sometimiento y humillación: como la democracia es un poder débil, se ve conducido a la indisciplina por amor a la obediencia. No podríamos sintetizar la paradoja mejor que Sartre: "quiere provocar el desorden político para restaurar el orden social". Como no puede tolerar al otro, pretende estirar la intolerancia hasta el conformismo.

La solución es, entonces, ¿simplemente la tolerancia? Pero "tolerar" al otro, ¿no es ya pensarlo como molesto, como malestar? Y, además, tolerarlo, ¿en nombre de qué? ¿De un humanismo abstracto que procure incorporar al "otro" a una indefinida universalidad, a una genérica "igualdad"? Pero lo que el otro quiere es ser *reconocido* en su diferencia. Y aun esto es problemático: el gesto de "reconocimiento", ¿no implica por su misma lógica una *superioridad* del "tolerante"? ¿No genera casi automáticamente un desplazamiento, un *arrinconamiento* del otro en su territorio delimitado? La diferencia entre el reconocimiento y el ghetto es de grado, no de naturaleza. Pero, a su vez, lo contrario representa la ilusión "democrática" de la asimilación, que no odia la diferencia pero la des-conoce, disolviéndola en el imaginario de la equidad jurídica: atrapado entre el odio, el desconocimiento o el reconocimiento etiquetador, el "otro" —llámese judío, negro, homosexual, loco, incluso mujer— es obligado a actuar de "mala fe" (quiere ser igual y distinto a la vez): es la necesaria "prenda de desunión" de una sociedad que multiplica desesperada e inútilmente los conflictos porque no puede verlos ni soportarlos allí donde verdaderamente están: en su propio proceso de constitución.

Sin duda, la época de redacción de este texto genera la sospecha de que pertenece demasiado a la escéptica era sartreana de "el infierno son los otros". Pero también al coraje, nada frecuente, de admitir en voz alta que con el "otro" no hay soluciones posibles: se trata de vivir el conflicto, de *encarnarlo*. La "tolerancia" es posible y deseable, a condición de que sepamos que es una coartada, no un rasgo noble y humanitario. Al contrario de lo que sucede con muchos autores, cuarenta años después de su publicación el libro de Sartre es más legible, más "interminable" que antes, incluso en su estilo seco, cortante, implacable, que pertenece a lo mejor de su prosa militante y relexiva a la vez. Sartre es cada vez más Sartre, porque nosotros somos cada vez más nosotros: para lo mejor y lo peor.

Eduardo Grüner

RECIENVENIDOS

La invención y la trama, una antología. Adolfo Bioy Casares. Fondo de Cultura Económica, México, 1988, 608 págs. Del más grande narrador argentino viviente, Marcelo Pichon Rivière ha recopilado un conjunto de textos que abarcan prácticamente toda su trayectoria. El antologista —que acompaña la edición con una introducción y notas aclaratorias— describe en aquella lo que considera dos vertientes sucesivas en la obra de Bioy, una suerte de parábola que iría del placer de inventar a la fascinación de narrar. La antolo-

gía incluye dos célebres novelas de Bioy —La invención de Morrel y El sueño de los héroes—, y una inteligente selección de sus cuentos, aforismos y ensayos.

El libro Agullar es una nueva colección de bolsillo que acaba de lanzar al mercado la homónima editorial. A través de pequeños volúmenes de tapa dura con sobrecubierta ilustrada,

la serie irá presentando textos clásicos del proverbial catálogo de la casa española, volviendo accesibles a las faltriqueras más debilitadas lo que hasta ahora no lo era. Los primeros títulos de la

colección son los siguientes: *Hamlet* —Macbeth de William Shakespeare, El buscón de Francisco de Quevedo, Velázquez de José Ortega y Gasset, *Vida de Rossini* de Stendhal, La colmena de Camilo José Cela, El banquete de Platón, Azul —Cuentos— Poema en prosa de Rubén Darío, La luz que se apaga de Rudyard Kipling, Historia de la civilización antigua de Thadée Zielinski y Los trabajos del infatigable creador Pío Cid de Angel Ganivet. A los cuales se suman verdaderas partes como *Fisiología del gusto* de A. Brillat-Savarin y *Naufragios y Comentarios* del atribulado Alvar Núñez Cabeza de Vaca.





Análisis cultural. La obra de Peter Berger, Mary Douglas, Michel Foucault y Jürgen Habermas. Autores

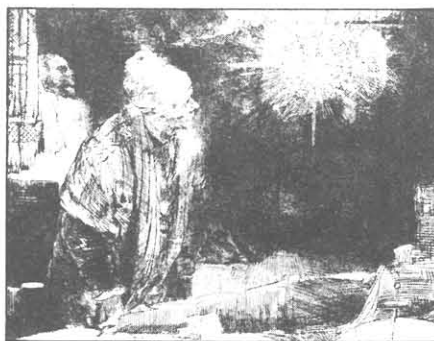
varios. Paidós. Buenos Aires, 1988, 340 págs. Alred. de A 220

Dios manufacturó cielos y tierra en seis días y aún le sobró uno para reponer fuerzas; a Kant, Hegel o Marx tal acontecimiento les llevó, hombres al fin y al cabo, aproximadamente 40 volúmenes *per capita*. Todo lo entendieron y Todo lo explicaron, desde el arca de Noé varada en el Ararat hasta los gustos gastronómicos de los alados ángeles, incluyendo entre aquellas páginas por qué cae terca una piedra al suelo o por qué hay que rendir culto a la razón de Estado. Como si se hubieran apropiado de un teléfono del más allá y los misterios sagrados de la naturaleza y las sociedades les susurraran sus intimidades al oído. Tal ha sido una ancestral —y caduca— modalidad de analizar la cultura: hallar un motor determinante de sus movimientos, encontrar la estructura oculta que hace rotar a los escenarios sociales; en fin, dibujar el marco dentro de cuyas fronteras los acontecimientos —todos: desde el galope de un caballo durante la revolución francesa hasta Hitler— deben ser distribuidos simétricamente. Los vástagos de esta tradición han sido sucesivos *ismos* y verdades con pretensión dictatorial.

Indudablemente, un Foucault o un Habermas han sido no sólo críticos pertinaces del positivismo antedicho sino también introductores de novedosos dispositivos explicativos de la cultura. Berger ha incorporado —a partir de la fenomenología— la subjetividad en el análisis cultural, proporcionando un elemento disuasivo contra la osificación de la realidad social en categorías totalmente desprendidas de los actores que individual y colectivamente la producen; Douglas ha subrayado —a través de una relectura de Durkheim— el papel del ritual y los símbolos en la construcción de los límites sociales; prestando atención a la condición de los "prontuariados" de la sociedad, Foucault ha desarrollado un minucioso seguimiento de las retículas cuyos efectos de poder nos atraviesan y modelan nuestros patrones psicogeográficos y domesticar el caos libidinal; Habermas —pivotando conceptualmente a partir del acto de habla— indaga las condiciones, pautas y reglas de uso que hacen a los símbolos *significativos*.

De todo ello toman nota los cuatro comentaristas y exégetas de estos "grandes" del campo intelectual y realizan una operación de *inventario conceptual*: se intenta interpretar y simplificar las obras de los cuatro autores afin de aislar conceptos e hipótesis operacionales para la investigación, y a ello dedican cuatro capítulos donde desmenuzan minuciosamente lo escrito por ellos en los últimos veinticinco años.

Quizá reducir una obra a sus hipótesis utilizables para trabajo empírico sea un modo de matar un autor, tan equivalente a erigirle una estatua. ¿Es posible y/o deseable constituir una *scientia* analizadora de la cultura tal como se la proponen los autores? Inobjetablemente, sus intenciones son buenas: no reducir los actos culturales como engaño ideológico; no buscar sus causas determinadas exclusivamente en la estructura económico-social; desprenderse de la idealización de la cultura como "pensamiento o valores o



creencias" para restaurarle su potente materialidad como acciones conductuales ordenadoras de un mundo; no separar una estructura social "objetiva" de un sistema de cultura difícilmente "observable o medible", etcétera.

Efectuar estas operaciones intelectuales resulta pertinente para desasirse de un economicismo sociológico estéril, y puede incluso nutrir nuevos modelos de acción política. Pero existen algunos cabos que preferiría soltar aún más:

a) Es una paradoja que estos cuatro comentaristas intenten construir nuevos conceptos globales (acto de habla como disparador del sistema comunicativo, micropoderes como ordenadores sociales, encasillado y agrupación como principios generales de clasificación, etcétera) en una época donde se sobreentiende que el espejo del mundo se ha destrozado en el suelo reflejando una imagen fragmentaria y desfigurada. El propio Foucault, y Berger a su manera, han colaborado a exorcizar los análisis de corte determinista y totalizante, por lo que cabe sospechar que la intención de interpretar a Habermas o Foucault como una nueva modalidad de sociólogo, apenas un poco más modernizado, pertenece no a los autores originales sino a estos cuatro *intérpretes*. En verdad, este fin de siglo ya siente un hartazgo ante la multiplicación exasperada de palabras e hipótesis sobre la cultura, similar al que llevó a cierto cáfila a poner fuego en el interior de la biblioteca de Alejandría. No quiera Alá que los autores de este libro, Wuthnow, Hunter, Bergesen y Kurzweil, provoquen tamaño enojo, procurando jibarizar obras como la de Foucault, cuyo mérito fue causar pánico doctrinal antes que servir como marco de investigaciones. Y.

b) Si estamos de acuerdo en que no es posible erigir el análisis cultural sobre bases capaces de producir algún conocimiento científico-social verificable, entonces no nos resta otro camino que el de especular estéticamente sobre los misterios de la cultura o bien adquirir las morbosas costumbres de Sherlock Holmes, quien buscaba indicios y síntomas en los detalles más insospechados, pero que nunca lo hacía a partir de epistemologías ajenas. En los cielos hay más enigmas de los que astrónomos y astrólogos suponen, las culturas son más parecidas al océano que a la montaña, sus elementos son químicos y líquidos, por lo tanto mutan y se mezclan constantemente y circulan a velocidad audiovisual, todo intento de taxonomizar y mensurar el mar sonoro y tumultuoso es entendible, pero luego llega la ola amontonando epistemólogos y discursos junto a los desechos de la playa.

Christian Ferrer



El culto a la información.

Theodor Roszak. Crítica, Barcelona, 1988, 290 págs. Alrededor de A 300

Del ambicioso subtítulo —"El folclore de los ordenadores y el verdadero arte de pensar"—, es la primera parte la que ocupa casi la totalidad del libro y permite un análisis inteligente siempre y, a veces, demoledor, de las significaciones otorgadas al concepto de información. Ese análisis pretende ser epistemológico; después de cumplir con la mención de Shannon y su *Mathematical Theory of Information*, el autor demuestra cómo una teoría de la información puramente formal, esto es, que prescindiera de un análisis semántico, tiene el poder de ocultar, bajo la etiqueta de "información", la diferencia que separa un precepto moral de cualquier pavada que se nos ocurra.

Se entiende rápidamente que no se habla aquí de las computadoras sino del discurso social sobre las computadoras. Roszak no cita pero cumple el precepto heideggeriano por el cual el pensamiento sobre la técnica no es ni debe ser técnico. Luego, lo que aquí se llama "folclore del ordenador" es una ideología del ordenador, esto en sentido riguroso: las mitologías sobre la computadora instauran procedimientos de control, prometen redenciones y, sobre todo, legitiman una distribución de poder que ellas mismas se encargan de definir.

Pero no hay crítica a la ideología si no hay crítica del lenguaje: con lucidez, con buen humor, Roszak cita y desmenuza todos los discursos que la computadora engendra y que engendran computadoras y que comprenden las metáforas publicitarias, la mística de los rectores universitarios, las predicciones apocalípticas de los popes de la IBM o del MIT, los cuentos infantiles, los cuadernos de instrucciones, los suplementos financieros y las esperanzas del Pentágono. A partir de aquí, el autor quiere demostrar que el dato es diferente a la idea y que la información nada tiene que ver con el conocimiento.

Es este esfuerzo el que da sentido a la segunda parte del subtítulo y donde las argumentaciones se hacen más débiles. Roszak define el problema del pensamiento como el problema del origen y combinación de ideas, esto es, según términos que mucho recuerdan un asociacionismo analítico, riguroso en los filósofos dieciochescos desde Locke en adelante. La única forma de romper este viejo modelo es apelar a una psicología de "la mente humana" que mucho tiene de romántica y que lo lleva a una adjetivación confusa cuando quiere, por ejemplo, que el cerebro sea "una maravilla de la naturaleza" y "la mentalidad" un "don de la naturaleza humana".

El resultado final es una psicología del sentido común, muy confundida con una ética y una biología. No alcanza esto para desprestigiar el libro; su virtud reside en establecer una crítica a las falacias del discurso tecnológico. La importancia de esta crítica para el lector vernáculo es evidente, si se recuerda que esas ilusiones redentoras adquieren la solidez de una mercancía y que, como tales, pueden ser vendidas, y compradas.

Pablo Pavese

RECIENTVENIDOS

Michelet. Roland Barthes. Trad. de Jorge Ferreira. Fondo de Cultura Económica. México, 1988, 242 págs. Primera edición en español del texto en el que Barthes se ocupa del gran historiador, su compatriota Jules Michelet. Decía Barthes, en la presentación de la edición original (1954): "El lector no encontrará en este librito ni una historia del pensamiento de Michelet ni una historia de su vida, y aún menos una explicación de lo uno mediante lo otro. De que, como todo objeto de la crítica, la obra de Michelet sea en definitiva pro-

ducto de una historia, estoy plenamente convencido. Pero hay cierto orden en las tareas: antes que nada, es preciso dar a ese hombre su coherencia. Esta ha sido mi intención: encontrar la estructura de una existencia (y no digo de una vida), una temática si se quiere o, aún más: una red organizada de obsesiones. Que luego vengan los críticos verdaderos, los historiadores o los psicoanalistas (freudianos, bachelardianos o existenciales), ésta no es sino una precrítica: sólo he tratado de describir una unidad, pero no explorar las raíces de la historia o de la biografía". Con las ilustraciones que el propio Barthes seleccionó para la edición francesa, esta versión del Fondo de Cultura Económica

está incluida en la colección "Breviarios".

Los apuntes de Cocina de Leonardo. Trad. de Graciela J. Lorda de Castro. Abril. Buenos Aires, 1987 (distribuido en 1988), 173 págs. Se trata de la edición española del controverti-



do "Código Romanoff". Este documento, llamado así porque apareció entre los papeles de los zares es, supuestamente una libreta de apuntes en la que Leonardo da Vinci anotó sus recetas y sus comentarios acerca de las costumbres gastronómicas y sociales del Renacimiento en la corte de Ludovico el Moro, donde Leonardo se desempeñaba como maestro de banquetes. La edición del código está precedida de un prólogo del Doctor Mario Albineri, Fiscal de Roma y Presidente del Círculo Enogastronómico de Italia, quien aboga por la autenticidad del texto; y un trabajo de dos anónimos reseñistas que se dedican a trazar una biografía gastronómica del maestro, según la cual la vida del

autor de La última cena habría estado repartida entre el taller y la cocina. El código propiamente dicho muestra a un Leonardo delirante, no demasiado original en las recetas (se dedica a transcribir las de otros) pero incansable a la hora de diseñar artefactos para aliviar el trabajo culinario o crear platos de fantasía (falsos lirones, pastillas de vaca, corderos de manteca, catedrales de mazapán). Su descripción de las costumbres incluye una preceptiva "sobre la ubicación correcta de los asesinos en la mesa" y otras perlas que serán, sin duda, la envidia de Alberto Laíseca. El volumen está ilustrado con grabador de la época y bocetos de Leonardo para sus tremeundas máquinas de cocina.



Instituciones e ideologías en la independencia hispanoamericana.

Alberto Filippi. Alianza.
Buenos Aires, 1988, 307 págs.
Alrededor de A 160

Una de las áreas más renovadas de la historiografía hispanoamericana, tanto colonial como independiente, es la político-institucional. Dentro de esta tendencia, el historiador italiano Alberto Filippi, criado y formado intelectualmente en Venezuela, reúne en este volumen un conjunto de artículos de diversa naturaleza, cuya preocupación global es nada menos que la cuestión de la identidad latinoamericana. Se destacan el examen de la mirada de las Américas en Marx (cap. IV) y la reconstrucción de las interpretaciones fascistas sobre la figura de Simón Bolívar (cap. V).

Autor de una impresionante recopilación sobre Bolívar y Europa, en las crónicas, el pensamiento político y la historiografía, vol. I, s. XIX (Caracas, 1986), Filippi se propone, a partir de una perspectiva que define como una "arqueología histórico-teórica", un análisis crítico y comparado de textos de la cultura y de la ideología política, a los efectos de hallar las claves que permitan esclarecer ese problema tan recurrente e incómodo para los latinoamericanos como es la visión que de nosotros se tiene en otras latitudes, particularmente en Europa, donde la historia de América latina fue interpretada en general como "desvíos" de modelos originarios aceptados como universales. Esta manía, comprobable en una larga y frondosa tradición que incluye a las corrientes más contradictorias, es tributaria de una ideología y de una filosofía política reduccionista y negativa de la singularidad de la historia latinoamericana. Esta sensata conclusión conlleva entonces a redefinir el utilaje teórico y conceptual con el que habrá de operarse. Es en este sentido que, como unidad de análisis, el propio concepto de América latina carece de solidez. Así lo advierte correctamente José Aricó en el prólogo, quien propone en cambio concentrarse en el ámbito nacional, en la pluralidad de sistemas de transformación experimentados por las diversas sociedades nacionales. Sin embargo, las investigaciones más recientes, por ejemplo las de José Carlos Chiaramonte, sugieren que el área de estudio más apropiada no es el subcontinente ni la nación, sino la región y aun la provincia. En efecto, la ruptura del orden colonial implicó la desestructuración de los sistemas de organización económicos y políticos, concentrándose las actividades humanas en función de las ciudades y sus entornos rurales. En consecuencia, surgen nuevas bases sociales de poder de característica local (lo que puede explicar un fenómeno tan contradictorio como el caudillismo), emergiendo entonces una identidad que reconoce la nueva realidad, postergando a un segundo plano los valores continentales y nacionales.

En síntesis, estas observaciones no intentan relativizar la validez de un aporte sugerente, sino destacar la necesidad de articularlo con problemáticas centrales de la historia hispanoamericana.

Sergio Berensztein



Los caudillos. Félix Luna.

Planeta. Buenos Aires,
1988, 254 págs. Alrededor de A 135

Una vez más Félix Luna reedita un libro que supo escribir hace ya más de veinte años. Persiste además en el género biográfico que tanto lo seduce y que le permite desplegar las armas de su relato histórico: figuras heroicas, héroes románticos, romanticismo en la perspectiva histórica, historias grandilocuentes que se arman, por lo general, a la manera de una narración folletinesca.

Y de folletines se trata porque Los caudillos es una sucesión de relatos histórico-biográficos alrededor de las vidas políticas de José Artigas, Francisco Ramírez, Juan Facundo Quiroga, Angel Vicente Peñaloza y Felipe Varela. En el libro, cada uno de estos caudillos sucederá al anterior, continuará una línea histórica e, invariablemente, agregará algún elemento de su cosecha que lo distingue y singulariza en la historia de la patria.

Luna no cesa en sus reproches a los historiadores liberales cuando arma su pequeña "semblanza" del caudillaje (él mismo sabe que en este libro no se puede hablar de historia) y aunque declara su propósito de escribir para oponerse a la versión que demoniza a estos personajes de la historia argentina y los excomulga al rincón de los bárbaros, no logra acercarse siquiera a una versión laica del período. Porque tanto criterio cuasi revisionista no hace sino perfilar otras figuritas de pacotilla para la historia.

Estas figuritas exaltan las aureolas sobrenaturales, las causas ignotas de las decisiones políticas, borronen los contornos de los hombres dibujando especies de santitos cuya conducta se mueve por fuerzas inaprehensibles. Si esto es así, si la historia de las montoneras no puede ser explicada, ni siquiera para un historiador, Luna debería haber ahorrado el libro. En cambio, escribe una hagiografía que le permite incorporar esa causalidad mística como móvil del relato.

Los cuadros biográficos, estos perfiles redentoristas, se acompañan de una cantidad (a veces extensa, otras no tanto), de fuentes reproducidas según criterios de exaltación del héroe, y, obviamente, de acuerdo con la mayor o menor generosidad de los archivos. Cartas, partes, oficios, proclamas y otros géneros, se agregan para completar las fisonomías de los chicos malos de la historia argentina que Luna quiere reivindicar.

Los caudillos, seguramente, no tendrá interés para quienes deseen un estudio histórico de las guerras civiles argentinas, ni para quienes sopechen que la realidad del siglo XIX era algo más completo que la dicotomía civilización/barbarie, ni para quienes gusten de las biografías y ni siquiera para los que quieran pelearse con la versión liberal de la historia.

Puede tenerlo, en cambio, para todos aquellos que quieran corroborar las oscuras ideas sobre el ser nacional y para quienes reducen la historia argentina a un juego de buenos y malos, a una querrela de caracteres o un enfrentamiento de psicologías. No otra cosa se encuentra en el libro de Luna, que hechiza la historia en favor de las mistificaciones.

Graciela Montaldo.

LISTA DE REGALOS

Localice en la siguiente tabla la persona a quien desea regalar algo y en la lista adjunta encontrará el libro recomendado.

1. médicos, 2. erotómanos, 3. TV-adictos, 4. comunicólogos, 5. poetas, 6. psicoanalistas, 7. historiadores o estudiantes de historia, 8. jóvenes atrevidos, 9. niños mayores de 8 años, 10. cultores de algún deporte, 11. profesores o estudiantes de letras, 12. artistas plásticos, 13. poetas, 14. que han perdido la risa, 15. perversos de todo tipo, 16. amantes de la lectura, 17. escritores.

Antiestética

Luis Felipe Noé: 12.7.8.4.

Con el deporte no se juega/2.

Caloi: 9.10.14.6

Economía, sociedad y regiones.

Juan Carlos Garavaglia: 7.11.16.8

Fontanarrosa y los médicos.

Fontanarrosa: 1.6.9.14

Imagineta.

Ricardo Colautti: 2.17.16.6

La rebelión de los conejos mágicos.

Ariel Dorfman: 9.16.11.13

Larva.

Julian Ríos: 17.5.2.11

Mafalda inédita.

Quino: 9.14.16.8

Quién te ha visto y quién T.V.

Pablo Sirven: 3.7.4.11

Sobras de arte.

Paul Kon y Martín Kovensky: 2.13.8.15

Una temporada en Babia.

Marcelo Di Marco: 5.15.2.13



Ediciones de la Flor
1967-1988: una editorial mayor de edad
Anchore 27, (1280) Buenos Aires

RECIENVENIDOS

La novela latinoamericana, "estudios críticos". Norma Mazzei. Filofalsia. Buenos Aires, 1988, 126 págs. Un acercamiento a tres textos al sur del río Bravo: Yo, el Supremo de Augusto Roa Bastos, Sota de bastos, caballo de espadas de Héctor Tizón y Aura de Carlos Fuentes. Dice su autora en el prólogo, al caracterizar su trabajo: "En los siguientes ensayos se efectúan modelos de análisis, posibles entradas de abordajes no decisivos, pero que sí buscan legitimar la posición crítica de hermenéutica del texto".

Las palabras y los días. Abelardo Castillo. Emecé. Buenos Aires, 1988, 241 págs. Definido por los editores como "una verdadera crónica de las pasiones y obsesiones del autor", este volumen recoge escritos que el sediento Abelardo fue acumulando en su cajón de sastre. Entre el aguafuerte y la arbitrariedad borgiana, Castillo desgana reflexiones sobre la literatura, la historia, el ajedrez, el boxeo, Buenos Aires y sus mitos tutelares.

Paloma de contrabando. Diana Bellessi. Torres Agüero. Buenos Aires, 1988, 190 págs. Con empecinamiento solidario, la poeta Diana Bellessi llevó a cabo durante meses un trabajo de taller de escritura en las cárceles

de Buenos Aires. De esta experiencia surgieron, entre otros, estos textos anónimos, singulares, desgarrados, producidos por quienes sufren el peor de los confinamientos.

Prensa ecuménica cultural. Se trata de una publicación mensual producida por la Agencia de Noticias Prensa Ecuménica, destinada a brindar un panorama de la bibliografía que tiene como eje la reflexión religiosa cristiana en torno de cuestiones eclesiales y sociales. Dirigida por el pastor Aníbal Sicardi, la revista está confeccionada con medios modestos pero eficaces, lo que permite ofrecerla a un costo muy bajo, sin perder claridad en su gráfica y sus lineamientos.

NOVEDADES

EDICIONES DEL SOL

Biblioteca de cultura popular

EL CANCIONERO SENTENCIOSO Y REFLEXIVO. Antología. Selección y Prólogo de María Cristina Planas y María del Carmen Plaza. Lo mejor del pensamiento popular expresado a través de la poesía anónima tradicional. (128 pp.)

EL CANTAR DEL PAYADOR. Antología, por Beatriz Seibel. Libro que documenta con rigor la historia y actualidad del canto payadoresco argentino y uruguayo, con un valioso estudio preliminar.

Serie Antropológica

RACISMO, ETNOCENTRISMO Y LITERATURA. La novela indigenista andina, de Catherine Saintout. Riguroso desmontaje y desmitificación del indigenismo literario desde una visión india. Un libro descolonizador, renovador, polémico. (192 pp.)

INDIANIDADES Y VENUTOPIAS, de Darcy Ribeiro. Una visión del pasado y del futuro de América latina, y en especial de los prejuicios que han desviado y condicionado nuestro pensamiento, escrito con rigor conceptual, poesía y humor.

Los nuestros

KARAI, EL HEROE. Mitopopeya de un zafio que fue en busca de la Tierra Sin Mal, de Adolfo Colombres. Saga genuinamente argentina, que entreteje mito e historia dentro de una sátira que con humor corrosivo nos acerca a las claves del infortunio de un país que no logró poner aún en pie su derecho a la vida. (508 pp.)



Ficción y reflexión.

José Bianco. Fondo de Cultura Económica. México, 1988, 420 págs. Alrededor de A 340

Autor de pocos libros de ficción, José Bianco, como ha señalado Borges, pareciera haberse dedicado en su vida intelectual más a la "desinteresada y sutil tarea de traductor" que a la escritura. Imagen que el mismo Bianco se ha encargado de construir al afirmar en distintas entrevistas que se sentía más un ferviente lector que escritor ("Una cosa es leer y otra escribir. No tengo dotes de poeta"). Como bien dice Borges en el prólogo de esta antología, Bianco "ha vertido al castellano unos cuarenta textos"; entre los que cabe destacar su excelente traducción de *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James.

Sin embargo, en esta edición que se publica a más de dos años de la muerte de Bianco, se trata de reunir lo más representativo de su producción como escritor. Del primero de sus libros de ficción (*La pequeña Gyaros*, 1932) se publica el relato *El límite*, tal como fue reeditado en 1983 en una selección de narradores argentinos; las dos novelas cortas siguientes —*Sombras suele vestir* (1941), *Las ratas* (1943)— y la introducción de su obra más extensa, *La pérdida del reino* (1972).

Sombras suele vestir es quizá uno de los textos de ficción más celebrados por la crítica. Escrito para ser incluido en la *Antología de la literatura fantástica* que prepararon Borges, Bioy y Silvina Ocampo hacia 1941, no pudo ser finalmente publicado en esa selección y se editó poco después en *Sur*. *Sombras...* se sitúa dentro de esa narrativa de "fuertes argumentos", que con aires de renovación rechaza el realismo y se propone, bajo el lema macedoniano, como "una estética de la inventiva". Comparte, en tal sentido, el mismo proyecto estético que alenta a esos libros memorables de Bioy y Borges como *La invención de Morel*, *Plan de evasión* o *El aleph* y *Ficciones*.

Mirta Stern, que ha publicado uno de los análisis más interesantes sobre este texto de Bianco, señala que con *Sombras...* Bianco inaugura en su narrativa "un sutil manejo de la ambigüedad que multiplica ampliamente sus posibilidades de significación". Si bien este rasgo persiste en toda su obra posterior, en su segundo libro (*Las ratas*) se aparta de lo fantástico y mantiene y desarrolla ciertas constantes como la remisión a un ámbito social: el de una oligarquía decadente; la imposibilidad de la relación amorosa, que "abre paso a los desplazamientos del deseo" y la utilización de referencias artísticas como la pintura en *Sombras*, la música en *Las ratas* y la literatura en *La pérdida del reino*.

Quizá este último libro, que le llevó a Bianco más de veinte años terminar, exprese en su trama narrativa (una novela sobre la novela) de manera metafórica su problemática como escritor de ficciones.

La segunda parte de *Ficción y reflexión* reúne ensayos,



artículos y crónicas que Bianco publicó entre 1929 y 1986. Los temas de estos escritos son una muestra de sus lecturas y afinidades estéticas, entre las que se destacan los trabajos sobre Proust, Sartre, Camus, Moravia, D. H. Lawrence, Sarmiento, Piñera, Green. Sin duda el autor de estos ensayos rechaza la crítica académica y ha manifestado su desinterés por la teoría literaria, salvo algunas pocas excepciones como la lectura del *Racine* de Barthes y la traducción que hizo por encargo de *Crítica y verdad*. Sus trabajos tienen en realidad, el rigor de la reflexión ensayística, el brillo de un lector inteligente e indagador. En la *Argentina* y su *Imagen literaria* (1962), intenta un análisis de las relaciones que pueden establecerse entre literatura y realidad. Por las afirmaciones a veces arbitrarias que aquí expresa, abre un espacio para la polémica, sobre todo en cuanto a su rechazo e incompreensión de Roberto Arlt.

Bajo el rótulo de "El universo Bianco" se incluye hacia el final del libro una serie de entrevistas realizadas a Bianco por críticos, periodistas y escritores en los últimos años, y publicadas en distintos medios. Una lectura del conjunto de esos reportajes muestra en parte cómo un escritor repite o dice casi lo mismo en diferentes oportunidades. De sus propias palabras, casi como la construcción de una imagen de sí mismo, podríamos destacar los testimonios sobre los años de Bianco (desde 1938 a 1961) como secretario y jefe de redacción de *Sur*, sus relaciones con Victoria Ocampo, Borges y Bioy; su influencia en la publicación de autores de "literatura de imaginación", es decir, de la gran parte de los mejores escritores europeos y norteamericanos que pasaron por las páginas de *Sur*; su labor de traductor y ensayista. También los conflictos que con ese grupo, principalmente con Victoria Ocampo, tuvo hacia 1961 cuando viajó a Cuba y expresó su adhesión a la revolución de ese país.

Una breve cronología cierra el volumen. Tal vez el responsable "anónimo" de esta selección de la obra de Bianco debería haber agregado una bibliografía crítica, que, sin duda, sería de suma utilidad para el lector que quiera dedicarse a un conocimiento más profundo de la producción de este singular escritor argentino.

Carlos Dámaso Martínez



Métodos de análisis literario Volumen II.

Nicolás Bratosevich.

Hachette. Buenos Aires, 1988, 178 págs. Alrededor de A 160

"Se tiene un método —filosofa Ferrater Mora en su *Diccionario*— cuando se sigue un cierto camino para alcanzar un cierto fin, propuesto de antemano como tal. Este fin puede ser el conocimiento o puede ser también un fin humano o vital; por ejemplo, la felicidad."

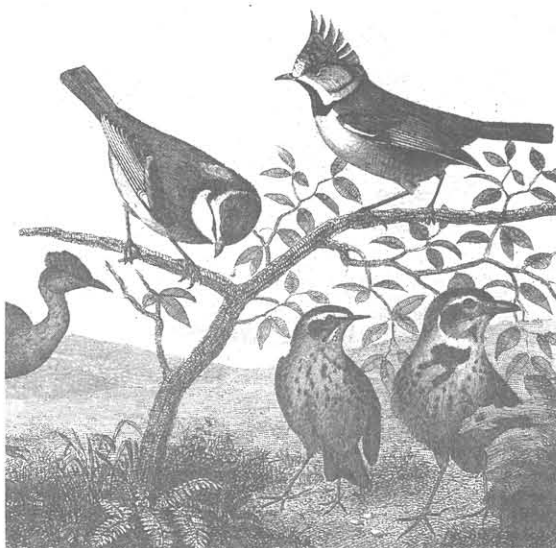
En el segundo volumen de *Métodos de análisis literario* de Nicolás Bratosevich, el fin —como el título permite adivinar— es el método; los trece trabajos reunidos aquí se proponen como un conjunto de ejercicios de crítica literaria cuyo objetivo es ilustrar el funcionamiento de diferentes estrategias de análisis textual. La glosematología, el análisis filológico, la crítica sociológica, el posestructuralismo, la estética de la recepción, la semiótica y la crítica genética son algunos de los marcos teóricos elegidos por Bratosevich para aplicarse a la lectura de buena parte de la literatura en lengua española (el registro de autores es, también, generosamente amplio: Cervantes, Abelardo Castillo, Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, el Marqués de Santillana, Isidoro Blaisten o García Lorca —por citar unos pocos— se cuentan entre los pre-textos para el análisis).

El criterio que orienta la selección y el montaje en este volumen es básicamente didáctico; cada artículo ofrece una breve exposición de la teoría abordada y su anclaje en un texto literario que, por lo general, se adecua a las previsiones del modelo teórico en cuestión.

El resultado de esta "práctica obstinada de entrenamientos" —según la define el autor— es, entonces, un libro útil, un manual hecho de ejemplos, una casuística del análisis literario que, sin duda, servirá como guía a estudiantes y docentes de literatura. En este sentido, la extensa trayectoria del profesor Bratosevich en el campo académico es el crédito seguro con el que cuenta su libro. El lector podrá preguntarse, sin embargo, si tanta heterogeneidad no pone en peligro el propósito pedagógico mismo; la yuxtaposición de teorías tan diversas induce, casi necesariamente, a la igualación y éste es, quizás, el efecto no buscado pero a pesar de todo producido por el texto. La introducción al volumen contribuye a reconstruir el contexto de desarrollo de las distintas propuestas y delimitar, por lo menos esquemáticamente, las diferencias entre ellas.

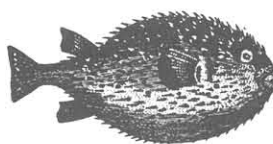
Nicolás Bratosevich es Profesor Asociado de Teoría Literaria II en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; anteriormente se desempeñó como Director de la carrera de Letras de la Universidad de Rosario. Ha publicado sus trabajos de crítica literaria en *Filología* (Buenos Aires), *Revista de Filología Española* (Madrid), *Revista Iberoamericana* (UBA) y *Escritura* (Caracas), entre otras.

Analfá Reale.



RECIENVENIDOS

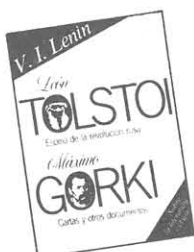
La gaceta del Fondo de Cultura Económica ha llegado, con velocidad de cruzero, a babélicas manos. Magníficamente editada, constituye sin duda una de las mejores publicaciones en su género. Entre otras excelencias, se destacan los números de julio y setiembre de 1988. El primero, dedicado a la literatura norteamericana, incluye trabajos sobre Emily Dickinson, R. W. Emerson, Nathaniel Hawthorne, Henry James, Herman Melville, O. Henry, Edgar A. Poe, Mark Twain y Walt Whitman. El último número es una edición especial de 80 páginas dedicadas al gran Thomas Stearns Eliot. Ilustrado con bellísimas fotografías, el número ofrece textos de Giorgios Seferis, Octavio Paz, Jorge



Luis Borges, Eugenio Montale, Ezra Pound, Edmundo Wilson, Juan García Ponce, Julio Hubbard, Harry Levin y Groucho Marx. Además, traducciones de algunos de sus textos, a cargo de próceres del negocio.

Lenguaje en contexto, volumen II, números 1/2, septiembre de 1988, Buenos Aires, 213 págs. Beatriz Lavandera, editora responsable de esta revista de lingüística, dice en su presentación: "Se decide, al proyectarla, que ha de ser internacional pero escrita en las lenguas de América Latina: español y portugués. Que en cada número deberá ha-

ber al menos tres artículos originalmente escritos en habla hispánica o portuguesa, pero que la revista será la primera en hacer accesibles las teorías extranjeras para que no haya que enterarse en traducciones tardías de "adelantos" desactualizados. Que se declarará a sí misma de carácter interdisciplinario, dejando a la imaginación de los contribuidores y los evaluadores la lista de disciplinas desde las que puede abordarse la comprensión del lenguaje en uso, y de las consecuencias que el uso del lenguaje tiene sobre las personas y las sociedades". Este primer número contiene artículos de Erica C. García, María Laura Pardo, Oswald Ducrot, María Marta García Negroni, Lesley Milroy y Teun Van Dijk; un artículo reseña de Carlos Feilley y reseñas de libros de Konrad Koerner y Teun Van Dijk, a cargo de Dell Hymes y Alejandro Raiter respectivamente.



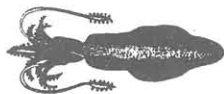
Tolstoi-Gorki. V.I. Lenin. Cartago. Buenos Aires, 1988, 93 págs. Alrededor de A 50

Alguien que podía decir sobre estética idioteces tales como que la "Appassionata" de Beethoven daba ganas de acariciarle la cabeza a alguien, pero que todavía no era el tiempo de acariciar cabezas, sino más bien de romperlas a martillazos (como si el arte fuera un programa, como si la "Appassionata" fuera sobre acariciar cabezas) no debería, uno supone, ser llamado a opinar sobre arte. Pero hay otras razones para consultar esta colección de artículos, la menor de las cuales no es la exuberancia de declaraciones de afirmación positiva del sujeto como ésta: "Los representantes del movimiento obrero contemporáneo estiman que tienen contra qué protestar, pero no por qué desesperarse. La desesperación es típica de las clases que perecen, pero la clase de los asalariados crece inevitablemente, se desarrolla y se fortalece en toda la sociedad capitalista, incluida Rusia. La desesperación es típica de quienes no comprenden las causas del mal, no ven la salida y son incapaces de luchar. El moderno proletariado industrial no pertenece a esas clases" (pág. 20).

El arte, para Lenin, es un espejo mecánico de contradicciones sociales: la protesta, en Tolstoi, era la revolución en ascenso; la resignación religiosa, su reaccionario sedimento histórico. Lenin practicaba una especie de sociología militante del arte, mientras que ahora prefiere practicarse su psicoanálisis. Todavía faltaban cuatro décadas, el triunfo de la revolución rusa y el fracaso de la revolución alemana para que la nueva relación de fuerzas produjera otro tipo de conocimiento: la autonomía del arte, proclamada por la Escuela de Frankfurt, y la contradictoria relación de "no-identidad" de los fenómenos entre una esfera y otra. Cualquiera sea el caso, el jefe de la revolución toma a Tolstoi como campo de batalla de la lucha de clases y libra desde allí, es desde la mesa de autopsias, una guerra feroz contra quienes también desgarran el cadáver del ilustre desde la lucha de clases, pero desde las clases opuestas: liberales, kadetes, eseristas. Trotsky, después, va a llevar este método a su máxima brutalidad, en esa ametralladora de crítica literaria que se llama *Literatura y revolución*.

Es una lástima que se confunda el legado de Lenin con sus citas textuales y que la doble combinación del triunfo revolucionario con el stalinismo que surgió del sedimento del atraso proyecte este tipo de declaración de circunstancia al estrado de palabra sagrada. En su versión más elevada, este tipo de crítica conduce a Hauser; en sus derivaciones más abyectas, al Lukács más abominable y al realismo socialista, una "crítica social" vuelta al revés que intenta reformular la sociedad desde el imaginario de José Stalin. Lo que se rescata es la pasión, la presencia del Sujeto, representada aunque sea sólo retóricamente: en el principio está la palabra, y alguien que debe articularla, aunque sea en un vacío (ahora, en cambio, el silencio ha organizado su retórica). Este libro no es nada sin sus fechas: es, como todas las obras de Lenin, una fascinante excavación en profundidad en la galería subterránea del más generoso y el más noble de los experimentos políticos con la historia.

Claudio Uriarte



Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad. Marshall Berman. Trad. de Andrea Morales Vidal. Siglo XXI. Madrid, 1988, 386 págs.

Con cierto retraso, aparece en castellano este libro de Marshall Berman (1981). Su texto va a formar parte del debate sobre nuestra condición moderna, uno de los perfiles temáticos de la discusión teórica de la década presente. Podríamos decir que, paralelamente a la discusión mayor que abre Habermas en su respuesta a los arquitectos de la Bienal de Venecia, a las posiciones de Lyotard sobre la condición posmoderna y a la esgrima filosófica de Gianni Vattimo recuperando el pensamiento de Nietzsche y Heidegger (trabajos que generaron espeacimientos de polémica), esta obra del neoyorquino Berman recibirá en primer lugar una interpretación crítica por parte del marxista británico Perry Anderson, para confrontarse luego con los agoreros de la modernidad.

En *Todo lo sólido...* Berman despliega su análisis desde una posición definida: no sólo en defensa de lo que significó lo moderno, como atmósfera de contradicciones, conflictos y dualidades para instituir la etapa más creativa en la historia del hombre, sino también desde una profunda nostalgia por un tiempo de modernización/modernismo que el autor sitúa en el siglo XIX. La nostalgia puede convertirse en el último lugar de la pasión por algo, en tanto no deja de ser utopía de lo acontecido. En este sentido, Berman elucubra una edad de oro perdida de la propia cultura moderna. Inscribe una suerte de memoria de nuestra actualidad, aunque no inerte o simplemente conmemorativa. Sin embargo, al situar el esplendor en lo que fue, de muchas maneras el propio Berman está dando cuenta —más allá de su explícita defensa de los tiempos inaugurados por la Ilustración y las revoluciones— de que los más rutilantes signos de la modernidad viven hoy un extenso proceso de agotamiento.

En el pensamiento del Marx del *Manifiesto*, en los tiempos poéticos de Baudelaire asistiendo a la remoción del París decimonónico, en la escritura de Dostoevski impregnada por el alma de los subsuelos de San Petersburgo, Marshall Berman encuentra las huellas paradigmáticas de lo que planteó la cultura burguesa con sus potencialidades de occidentalización del mundo. El nuevo tiempo de la industria, la ciudad y la aceleración histórica pario indistintamente visiones de alarma y esperanza. De pesimismo y celebrante crítica a lo real. De rechazo, y al mismo tiempo profundo enamoramiento frente a lo nuevo. Esta ambivalencia es para Berman la suprema condición de lo moderno como avance hacia las tomas de conciencia y las diferentes liberaciones del hombre.

Textos políticos, literarios, poéticos y, sobre todo, la ciudad como escena triunfante en la historia, le permiten a Berman desentrañar los primates de una cultura. El autor entiende que el siglo XX aplanó y debilitó la efervescencia espiritual que tenía aquella modernización de la historia en coincidencia con el modernismo de las almas. No obstante, Berman sigue creyendo en lo moderno como proceso inagotable, que renace frente a cualquier idea catastrofista que intente darlo por muerto.

N.C.

* En venta en Librería Gandhi



La forma sonora de la lengua. Roman Jakobson - Linda R. Waugh. Trad. de Mónica Mansour. Fondo de Cultura Económica. México, 1987, 286 págs. Alrededor de A 275

Dos deslumbramientos parecen persistir en el itinerario intelectual de Roman Jakobson. La atracción por el rigor de los modelos, por la minuciosidad descriptiva, convive en sus textos con cierta contenida fascinación por ese otro espacio donde lo lúdico se hace magia, poesía, rito.

Convivencia que reaparece en la que se ha considerado la última gran obra del lingüista ruso, escrita en colaboración con Linda Waugh. *La forma sonora de la lengua* fue publicada originalmente en 1979, en Estados Unidos, donde Jakobson moriría tres años más tarde.

Punto final, de algún modo, y punto de encuentro también: aquí la intertextualidad parece poner en escena el eco de tantos diálogos sostenidos por una voz que a veces se desdibuja para dejar oír la palabra de quienes fueron sus amigos, sus discípulos, sus interlocutores. Sapir, Boas, Lévy-Strauss, Chomsky, Trubetzkoy, Malinowski, Austin, Labov, Derrida, Peirce, Lacan, son aquí convocados en la legitimación, en la coincidencia y a veces, muy rara vez, en la crítica o en la disidencia. Sólo marginalmente el texto se hace polémico; hay más bien la búsqueda de una suma, de la convergencia, del cierre de cuentas.

Los tres primeros capítulos están destinados a establecer los fundamentos del modelo jakobsoniano de análisis fonológico, punto de arranque —en el que tanto se ha insistido— de la vigorosa expansión estructuralista en teoría literaria, antropología, psicoanálisis. Los conceptos reaparecen ordenados en el eje de una genealogía que busca recuperar sus fuentes y su historia e ilustrados por una selección de ejemplos particularmente ricos y sugestivos extraídos de todos los campos que atraviesa el símbolo.

El último capítulo —"El encanto de los sonidos del habla"— da cuenta desde el mismo título de aquel segundo deslumbramiento que mencionamos al inicio. Jakobson construye su objeto con retazos de rondas infantiles, fragmentos de poemas, juegos de palabras, fórmulas rituales y algunas referencias a "fenómenos"—como la glosolalia—situados en el linde de lo simbólico y lo enigmático.

Pero allí donde se abre el juego del sentido, el lingüista se repliega al terreno firme de la ciencia: busca regularidades, previsibilidad, principios explicativos. La escritura se aferra a un pacto didáctico de transparencia. Y en este privilegio de lo didáctico se reafirma el lugar de maestro en que Jakobson ha quedado instalado en la escena intelectual de nuestro tiempo.

Leída, entonces, desde el punto de vista de la transmisión de un saber, *La forma sonora de la lengua* se constituye como un clásico de la bibliografía lingüística y del estructuralismo en general. Lectura necesaria para quienes —desde distintos espacios— exploran los efectos de la materialidad significativa en la producción de sentido.

Otras lecturas percibirán tal vez la ausencia de un deslumbramiento que Jakobson no parece haberse concedido: el de la escritura como lugar abierto al juego y el goce. Ausencia doble si se piensa en la particular seducción que —según cuentan— desplegaba su voz, su palabra viva en la práctica cotidiana de la docencia, en el diálogo, en la conversación.

Queda la resonancia de la "forma sonora" de su discurso en el relato de quienes, alguna vez, fueron capturados por ella.

Silvia Tabachnik y María Elena Qués

RECIENVENIDOS

Historia política de la Argentina contemporánea 1880-1983. Carlos A. Floria y César A. García Belsunce. Alianza. Buenos Aires, 1988, 275 págs. Los militares como factor de poder, el nacionalismo liberal, el factor económico, la influencia de la inmigración, los líderes carismáticos, las dictaduras militares cada vez más sangrientas, la guerra de Malvinas, son, entre otros, los

temas obligados de este libro, dedicado a pasar revista a los últimos cien años del país.

Lenguaje e ideología. Oliver Reboul. Trad. de Milton Schinca Prósper. Fondo de Cultura Económica. México, 1986 (ingresado al país en 1988), 242 págs. Dicen los editores en la contraportada: "El autor considera la teoría de Jakobson como un instrumento indispensable para el análisis del discurso ideológico. El desglose de la estructura lingüística,

aunque usado para descifrar la comunicación interindividual, sirve también para interpretar el discurso ideológico, a pesar de ser éste un hecho fundamentalmente social

La hora del "bárbaro". Adolfo Colombres. Del Sol/Premia. Buenos Aires, 1988, 343 págs. Colombres comienza por desmontar lo que considera el ecumenismo antropológico de Occidente (una suerte de teoría de la praxis colonial), para definir luego

las "bases de una antropología social de apoyo". Esta exige —según explica el autor en el prólogo— "el análisis de los presupuestos y alcances de la autogestión indígena, de la vía propia para el cambio social que postula". Además, agrega: "Será necesario detenerse en el concepto de etnia y la relación entre clase social y etnia, ya que estas categorías tienden a ser presentadas como conciliables —y conciliadas a varias veces— no sólo en la lucha, sino incluso en el pensamiento de un Lenin."

La construcción social de la alfabetización. Jenny Cook-Gumperz (compiladora). Trad. de Ramón Alonso, con el asesoramiento de Javier Zanón. La tesis central de este volumen es que las evaluaciones sobre alfabetización que hacen las instituciones escolares son a menudo lastimosamente inadecuadas. Frente a esto, los diversos trabajos aquí compilados presentan una perspectiva sobre la consecución de la alfabetización no simplemente como proceso cognitivo, sino como una aptitud con base social.

Larva

Julián Ríos

I. A Coger el Trébol...

A COGER EL TREBOL¹... A GOGER EL TREBOL..., cantaleteaba la Bella Durmiente de vaporoso camión negro² y negra cabellera mientras se abría camino en la espesura de máscaras enserpentinadas del salón de los espejos, A COGER EL TREBOL..., sonambulando³ risueña con los brazos extendidos hacia las tres puertas vidrieras abiertas a la noche boscosa: al fondo, entre las sombras del jardín trasero de la villa, 4 relampagueaba una hoguera.

A coger el trébol...

((En la noche de San Juan? Sí, en la mascarada de una noche oscura de Don Juan, con arpagong al final!, que armó con tantas suspensiones el pelicularo Bob «Hitch-Cock» en aquella destartada casa de trócame-roque o villa de las maravillas frente a Bishop's Park y al Támesis, Midsummer Madness at Fulham's Folly!, por orden de su patrono Mr. «Napo» Leone, el Napoleón del Porno, para celebrar la salida de un magazine sicalíptico, (sic) *Clover Club*, que tenía por emblema un as de trébol levemente deformado capaz de sugerir, según el punto de vista, diversas figuras.))

A coger..., miró alrededor... el trébol..., como para orientarse en la tremolina, titubeando unos instantes, A coger el trébol..., antes de seguir su camino.

Y detrás, a pocos pasos, un Don Giovanni⁵ tétrico (:sombrero de ala ancha negro con plumas blancas, antifaz negro, capa negra) atomillándose el índice en la sien: È pazzere!! She's nutty! Está rechiflada... ((Giovannitrió! El Temorio! Don Juan Trenorio!))

A coger el trébol...

Majareta, esta majadera desnuda! Majareta perdida... Seguiré sus pasos. Sí, le pisaré los talones,¹ no sea que le dé la psicopataleta de nuevo y meta la pata. Como cuando le daba el ataque de celos, a las tantas, y se las piraba completamente pirada. Perdida por Londres, toda la noche bajo la lluvia. También ahora ligera de ropa. Ahah, y hachispada! Esta vamp va vampirada...

A coger el trébol...

Vad säger hon? Qu'est-ce qu'elle dit?, preguntaron a una dos blondulantes ondinas³ (:con los pelos mojados, y envueltas en toallones de baño) apretándose contra un Mago Merlin de largas barbas de algodón y capirote estrellado. Att plocka klöver. A la cuillette du trèfle.

A coger el trébol...

No 'e mata! Hay que jorobarse, con el estrebolillo⁵ Corta ya, recoñe! El rollo que se trac la tía... Eh tú, sabio Merlingüista, sabes tú quién es ese discanto requeterrallado, la reloca de repetición ésa.

Ni idea,⁶ dijo volviéndose hacia la maja en mantilla negra, rechonchota y muy morena, que se abanicaba con grandes aspavientos, apoyada de medio lado contra un espejo. Antes iba de aquí para allá, sin parar, buscando a alguien. Pero parece que ya va flipada.

Aúpa! Apa! Sinbad..., con palmoteos las dos blondinas tras el moro en albornoz, y enturbantado y embetunado, Sinbad..., que iba boleivoleando a gritos, Rock and ball!!!, un gran globo blanco.

A coger el trébol...

Editada en España en 1984, *Babel de una noche de San Juan* es la primera parte de *Larva*, una *novela-Ríos*, como su autor gusta llamarla, con fervor autorreferencial. Caudaloso maremagnum que sabe ya de dos influencias, Poun-demonium (1986) y *Auto de Fénix* (aún inédita), la obra de este español nacido en Vigo hace 47 años constituye un monumento incomparable dentro de las castas y llanas letras. Jubilosa y polígota, suerte de big bang de lenguas y literaturas, *Larva* ha sido recibida con salvas y comentarios por escritores de todo el mundo. En estos días, Editorial De la Flor pondrá al alcance de los lectores argentinos la babélica primera parte. En un acto casualmente autorreferencial, esta revista anticipa un fragmento y anuncia para un próximo número un dossier dedicado a tan fluvial escritura.

1. El trifolio de nuestro Roman à Klee?:

Tresfoliando em nuestra folia a deus? m'atrevo no m'atrevo, trevo a trevo, hojeando las nocturnotas de nuestras bacantes, aún por cubrir. (Busca, Gran Buscón emboscado, a tus busconas en el follaje...) ¿Ehe? Trevoé! Trevo trevosos... (Sauberes Klee! Valiente terno! Eterno... No hay folia a dos sin tres?, se preguntaba una noche el inaudito calculador de los mil alias papeleando con su bella babélica ((: Apila!, pila a pila...)) en la torre de papel. Babelle, Milalias y... Herr Narrator. Qui?, inquirió ella. Una especie de ventrílocuo que malimita nuestras voces, explicó. El ecomentador que nos dobla y trata de poner en claroscuro todo lo que escribimos a la diablo. Loco por partida doble, Narr y Tor, por eso le puse en germanía Herr Narrator. Ah bon. Ya lo conocerás... F- sus delirios se toma por el autor de nuestro folletón...: Au! Tor!, que salga el doble doblado... tre tanto, aquí me tienen, loco citato, entre corchetes preso, haciéndome el Herr Narrator.) Y ahora, Rei de Trevas! Roi de trèfle! KleeKönig!, en un tris trads tres a atribularte a las NOTAS DE LA ALMOHADA 1, pág. 453.

2. Chemise de nuit? Camisa negra de noche?:

Ah, no exagere, salaud montreur de marionnettes! Mi traje de noche, de las mil y una... Eh vaporosa y tan tentadora... La roba, oibó! La robe de mis sueños, ya arrobada en aquellos almacenes de Oxford Street!, que acabé pagando tan cara...

3. Somambulando?:

Rasca, Old Scratch!: soma con gusto no pica...

4. La Villa de los Misterios...:

Sí, mister, de nuestra epompeyal

5. Don qué...? Quién?:

Un hombre sin nombre. Sí, porque los tiene todos. Llamémosle, para abreviar: Don Johannes Fucktotum...

6. Giovannitrió, relinchador:

Hyhnhnm!! Call me hoarse. Sometime a stud I'll be...

1. Interp-lación del Comentador, alias Herr Narrator:

Los talones? Heels! Heal the heel!, ágilmente. Un corredor de fondo ha de estar siempre en forma... Aquí les querría ver yo, lectores de corridas, tras la potragonista jacarandosa, siguiendo sus pasos paso tras paso a paso de tortura... Caray! (Y entretanto el donjuanete pisándole los talones. A la busca de su otra mitad? Nox Mirabilis! Cada donjuán busca su Belle-de-Nuit...) Ah, y olvidaba consignar que la fiel transcripción de su cantilena sería: A coger el trébol...

2. Qué dice?: Tré...-bol!?:

Casi como sonna o sona, en su eco. En su ecolalia. Ved o ir a/ Para! No echas más leña al juego... Al final, qué tranca, como un tronco. El ceporrol, enfaldado bajo sus minifalderas. Caído, el tocón.../ De tal palo, tal as/ Corta ya. Tala, en este álamo boscoso, falaz felón/ Falla! Felación!: V. NOTAS DE LA ALMOHADA 2 y 3, págs. 457-460, 460-461.

3. Tus blondinas! Tes blondines!:

Blondin. Blondina. Blandona. Blondina. D'una en una. / D'una en...? Amos anda! Tan movedizas, la donna è móbile!, en la noche oscura del almohadón enhareñado: V. NOTAS DE LA ALMOHADA-4, pág. 461.

4. Notte máita!:

Sí, loca de remate, aquella noche lunática...

5. No pierdas los estribillos...:

En el Magnuscrito aspados equisquilloso (... XXX...) los tacos de tu retaco, Concha Cotal, la camarera madreña del *Nomad Hotel*, que te hacía y no te deshacía la cama. Conchabamiento dificultoso en aquel cubículo, de pie contra el lavabo, jadeando... Concha del Apuntador. Trou du Souffleur...

6. El sabio de capirote:

Picarote! Listo para hacerte el tonto...

7. De aúpa. Apa!, el moro sabio...:

Aparatosamente, Plump!, se cae. Y se levanta, Plump!, cae en la tina. So! Inkognito!, murmurando en plena metamorfosis. Fría? Sudando tinta Sinbad, en su baño sueco.../ Suédois?/ Suée d'oie, mon gosse. Lapsus calami...: V. NOTAS DE LA ALMOHADA 5, pág. 462.

El trébole... Y dale!, machaca que machaconea. Nos va a machacotear los oídos, qué noche, esta primadonna sonada. Qué melopea, shitt!, y tan pegadiza. Otra treta? Mejor hacerse el sueco, ya! ya!, que acabar siendo su... No! Vamos!, —apresurándose. La voy a perder (y se abría paso a codazos) entre esta multitud. Seré su sombra, hasta que pueda desenmascaramme. No tan aprisa... (ya alcanzándola), que nos queda mucha noche por delante. Esta cabezota loca, hard nut!, sigue sin oír la voz de su amor embozado. A coger... Recomendad el sonsonete!, —con tono arrogante, y tres castañeteos de dedos. Muchos ruidos, crack! skräck!, y poca nuez... Hell!,⁵ llevándose la mano derecha al sombrero: Good nut! 6

((Su sombra de la mala sombra? Y su eco, casi. Pero iba ida o como hipnotizada y no se daba cuenta, por lo menos al principio, que la negraznadora sombra, aspetta el corvo!, la seguía todo el tiempo.))

A coger el trébol...

Más vale pájaro en mano qu'Emil volando... Y voló, el voluble violador. Tres meses de renta, y algo más!, me dejó a deber. El mejor cuarto, con derecho a jardín. Ayer a la yerba y al hoyo hoy... Ay! Ayuda! Mira mi mano: una paloma⁷ herida que él cubrió de besos y curó con su pañuelo. Hanky-panky! My boy!... Perdí el sentido, en sus brazos. Y me tumbó en la tumbona, Mister Alia! Emil!!!⁸ mamasoseaba mis manzanas de amor, Saints seins...⁹ mi galopín baboseando con besos franceses el muy porcochón: Seins doux!¹⁰

A coger el trébol... Y pasó de largo sin hacer caso a la rechonchacharera nodriza madura, en almidonado uniforme blanco, que seguía acunándose la mano vendada contra su pecho. A coger el trébol...

((Quería salir a despejarse? Y librarse de los espejismos. Mientras sonambulaba salmodiando su ensalmo —su palabracadabraxas! su talismantra! su amuletila!— se vería y la vería, a las otras máscaras, distorsionándose en los espejos que casi cubrían los muros y el techo de aquel salón vertiginoso.))

Absorta, en el marco de la puerta, mirando al claroscuro: siluetas fugaces que corrían a emboscarse, entre los árboles y los setos y los arbustos y las estatuas, y se perseguían a gritos y risas. Fulgores de hoguera,¹ llamarilleando, entre las frondas negras azules violáceas.

High! High! Hell!,² jaleos y chapaletes a lo lejos, Schalaf!³ Schalaff!, de los que brincaban sobre la hoguera (desnudos chisporroteantes) e iban a caer en el estanque. Schlaf!⁴

Tras las llamaradas, encabritándose: incandescentauros! O centaureas. Y las dos rubicundas despeluzadas, a caballo de sus melenudos, también en cueros, dieron un alarido saltando con sus monturas por la hoguera flam!⁵ plash! al estanque.

Allí bajo los sauces llorones, y enrojecidos, detrás del estanque: la ancha mancha⁶ lechosa estrechándose hacia las frondas en sombra del río. Reptando, reptilínea. Serpenteando, pendiente abajo. Alargándose, como un fuelle, más rápida. Acordeondulando.⁷

Ciempíes !!! ((O casi))

Y la hilera de desnudos a cuatro patas se fue cerrando en círculo, culo en alto, alrededor del equilibrista cabeza abajo, tieso como una estaca, y con las piernas en uve. Más difícil todavía: cubriéndose, con las manos, los genitales.

La de las flores azules ((: manojos de lirios?)) entre las nalgas, arrodillada con el espinazo doblado y la cabeza entre los brazos. Y su floricultor, también desnudo y arrodillado, apuntó echándose hacia atrás y le plantó, certero, otra flor azul.¹

((Otro ósculo?!...)): el hombre-lobo hundió de nuevo su cara peluda entre las blancas ancas de la valquiria, con casco de cuernos, que gateaba bramando contra la yerba. Y seguía, acezante, azotándola con un manojito de caños.²

Cuerpos³ en las ramas. Racimos de cuerpos, negros, balanceándose en las ramas de la gran higuera⁴ encendida.

A la izquierda, hacia las arboledas cárdenas de Bishop's Park: manchones, blancos, y hachones. La silenciosa procesión de encapuchados blancos. Y, al frente, una cruz de fuego.⁵

((Focs! Focs?: Fuegos)): furioso griterío levantándose con las llamas del espantapájaros de paja y trapos que ardía, braciabierto, clavado en el centro de la hoguera ((Focs! 6))

Mejor casarse qu'asarse..., la novia revoloteando con sus velos blancos, alrededor del fuego, perseguida por un fraile con gorro de cocinero que empuñaba una sartén.

1. Capa de pecadores?:

Escapa!

2. Soulstice! Yes. Noche oscura del alma...:

Sou!le! Sou!le! Déjese de solstuticias en la noche oscura de San Juan...

3. Mascarrillón:

Tan! Tan!..., hasta las tantas. Tongs and bones! Y cuando la lengua de yerro diga Tong!, los amantes a encamarse. Este es casi un tiempo esférico...

4. La Traviata?:

Verdi que te quiero verde... Vete! No. Ven lindo amigo... Contigo m'intrigo en esta bacanal de bric-à-brac. Trona. Toma. Turna. Tronad, don! Los locos recuerdos s'enroscan Guirlanda. Erinring! / Loca Matta. Completamente tocada, y extraviada, la poverinia...

5. Salve!

Salva. Sálvese el que pueda, en tal infiermoche...

6. God natt! (: su eco, en el espejo):

Ecco: noce e noche...

7. Te llevas la palma, —delmartirio! Pasácela a otro...:

Al otro, tórtola!! La palma, no la palma. Por ella muere y por ella nace. El fénix y la tórtola! A batir palmas... / Saint Esprit!, ya verás cuando empiece el tiro de pichón. Palo a palo, palomino, te llevarás el mejor palmito...

8. Eh milano, habrá que cortarte tus alias...:

Mil anos, passará; sí murguista, pasarán más de mil años... / Go fly a kite! Ahueca el ala!

9. Saint dessein cézannien...:

Blanc-seing, zinzin!: Otro de tus tèle-à-tête, esteta testarudo! / Tate tate!, qué tropezón... Como una paloma, ensangrentada... Se desploma... Se despluma... Reanimación... Temblando... Tan blando... Doblando... Dadanza mamacabra... Senos senescentes... / Eh paum! Elle est tombée dans les pommés, ta vieille nounouille... V. NOTAS DE LA ALMOHADA 6, pág. 464.

10. Saindoux:

Tetones mamantecosos, Agg!, fundiéndose grasudorosos...

Treble..., y Don Juan se embozó con su capa. ¹ Treble clef: clave de solsticio ² de verano... Habrá que ponerlo todo en solfa. Y cuando el reloj del hall dé la última campanada de medianoche...³ Si antes no da la nota, kick up a fa!, esta triple ligera de cascós.⁴

1. A la pira, vampirausta...:

Tú sí que te ibas de pira y te las pirabas de vamp en vampa, vampiropeador! Vampirandello a la busca de sus personajillas! Súbete a tu torre de silencio, parsimonioso vampirómano! No, no he de callar, traditore!, por más que con el dedo... / Povera sventura! i passi suoi voglio seguir, non voglio che faccia un principio...

2. Hell?, por todos los infiernos!:

Gel, atina, y gellignita! Hehl! / Hell!, hell-seher... Es wird hell. Vámonos! Ay recen, amanecer ya... / Aurora pro nobis! Otro con el mal d'aurora y sus cantos de sereno... Aún queda mucha noche, diablo!

3. Schlaf?:

Falschl

4. Flush! Have a splash, en esa piscina:

Piss off! Pull out! ((The pool des poules... Piscisneando aquella noche en el estanque polucionado. Bob y Milalias, entre patos, con unas pollitas... Sí, piripis. Milalias saltando y saltando espumajeros con una botella de champán. Champeul, chapurrando y chapoteando. Y el ganso con su canto: Esta huf! al urinario... Pooh-Pooh-Poule mouillée!)) Pull off.

5. Flimflam?:

Soflama.

6. Qué mancha? Manchas hay muchas, en tus borradores: Y todas juntas harían una grande. Y

libre. La patria de nuestra impoluta
P
dulcineasta. Maid in S-ain.
t

7. Que se t'acaba el fuelle, acordeonista!:

Nanay. Folla, follador. Bandonea, discépolo aventajado. Discipolucionador! A acordarse d'aquellas mocicas acordadas, que después d'acordadas dan dolor!, en las infemotas del rapsodamusiquistaemboscado.

1. Nova lis?:

Na va, lisonjero. De lirio en lirio. Carnaciones de lirios. Del valle. Hediondos. De todos los culorines! Sigue desflorando y proustituyendo a tus muchachinas en flor. A la busca, burcón, de buscona en buscona. Ciana a ciana, trovatore. Culinda a culona, culteranotador. Popoetaster! Sigue a la busca de la florazul, Heinrich von Afterdingen!

2. Cardorosos... Cardos estrellados?:

Aperi oculum!

3. Cuer-os?:

v
Ja. Jaha: Korporation!

4. Figments! Indeed! Fruto de su imaginación!:

Calenturienta. Sí, los frutos de la gran higuera, encendida, frente a la hoguera. Sigues en la higuera? De rama en rama, qué ramalazal, sitarareando... Como aquel anochecer azul índigo de verano en Holland Park: hippies y gopis balanceándose en las ramas de la gran higuera, krax! krax!, mientras las llamas subían con los rasguños del sitar. Ragatime! La gran higuera, encendida, en la noche. Fue fuego, fu ful, y será ceniza. Ashvatta!!!

5. Con este sígneos vences...:

Ignuminoso!

6. Fawkes? Guy Fawkes?:

Please to remember the Fifth of November..., acuérdate de aquel cinco de noviembre en el ático de Phoenix Lodge, cuando Fawkes o Focs prendió todos sus parlamentos. En su Auto de Fénix.



Larva. Babel de una noche de San Juan.

Julián Ríos.

De la Flor. Buenos Aires,

1988, 598 págs.



El amor en los comienzos.

J. B. Pontalis. Trad. Stela Abreu. Gedisa. Barcelona, 1988, 187 págs.

Este texto promueve las tentaciones. Una primera es la de no intentar reflexión alguna sobre su contenido, y tan sólo reproducir casi fotográficamente esa prosa chiquitita con la que el autor susurra la historia de su vida en pedacitos. Aquella otra tentación de creerle a Pontalis la grandeza de una letra que afirma la pasión (y, como tal, tormentosa) de una vida tironeada entre el amor y el odio por el lenguaje. O la de más allá, cuando hacia el final firma como "in-fans scriptor", y como lectores de esa firma sabemos que, abandonada para siempre la mudez en el disimulo de las palabras, estamos irreversiblemente muy lejos del semejan-te.

Pontalis nos tienta con la poesía, ésa que le gusta, la que "surge inesperadamente de la prosa, sin advertirnos", y también desde el psicoanálisis —"sólo cuando no es discurso". Es difícil, entonces, no identificarse con su decir que transforma lo familiar en extraño.

Lentamente, quizás arrastrando la nostalgia de un recorrido pleno de enigmas, se transita esta autobiografía desde el origen —entonces se sospecha que una vez metido en el lenguaje ya no se puede salir de él ("El Amor en el Liceo")— hasta su término, para repetir una vez más la pregunta "adónde va uno cuando se muere", cómo será pasar del otro lado de la pantalla que ya no miramos sino que nos mira, que poco a poco nos hace ausentes.

Sin embargo, la mayor de las tentaciones aparece cuando se confunde autor y texto; lo que sucede al acercarnos al relato de alguien que lee su propia vida. Compartir este libro significa también probar la desazón —por imprecisas, por verdaderas— que producen algunas sentencias: "El psicoanálisis me agobia cuando entra en todas partes sin ser invitado, y se afirma como la interpretación de todas las interpretaciones posibles", escribe Pontalis. Entonces surge su invitación a buscar ese territorio de lo no interpretado en donde habita lo desconocido, y un aire fresco se cuela por la ventana imposible de cerrar.

La infidelidad del autor hacia algún Maestro (Sartre en

Pasteur, en 1941; Lacan en Saint Anne, en 1954) no es ni su mérito ni su desmérito, sino el amor por un lenguaje no oficial, aquél que se aparta del camino recto; es también el temor de caer atrapado en los carriles que impone el discurso del otro.

Es en relación al Maestro que se siente la tentación de Pontalis —allá por la década del '50— cuando se escapa junto a una amiga del Seminario que dictaba Lacan, para subirse al escenario del teatro Olimpia durante la actuación de un tal Grand Robert, famoso hipnotizador de multitudes de la época.

La infidelidad consiste en ser reacio a la sugestión del mago majestuoso y quedar fuera del espectáculo del gran Maestro a pesar de los esfuerzos por cumplir "al pie de la letra". El Grand Robert es casi como el gran Jacques; entonces es necesario pasar la noche agitada descartando esa idea impía. Renuncia a la sugestión por terror a quedar prisionero del lenguaje del que enseña, ése parece ser el homenaje que puede Pontalis ofrecer a su maestro hacia quien reconoce la deuda por su persona y por su pensamiento. "Nutrirse de Lacan —dice el autor—, habitar en Lacania sin hablar el lacaniano: tarea probablemente imposible a la que no obstante me apresté. Publiqué durante varios años las actas del Seminario; escribí sobre Lacan en palabras que no eran las suyas. Sin duda me equivocaba, en mi prisa por "traducirlo" mostraba mi reticencia a "incorporarlo". La incapacidad de ser fiel, otra tentación de la que resulta difícil abstenerse.

En la diferencia entre lengua viva y lengua muerta, en el pasaje entre la Escuela H de la primaria y el Liceo de un adolescente burgués, en el vacío de los enigmas que lo orientan a buscar el psicoanálisis desde el hueco que implica toda palabra, en el devenir joven intelectual por la identificación con un amigo drogadicto que se pierde; en fin, en la deuda librada a la seducción por el estilo oral de los maestros, un único tormento, siempre el mismo, siempre desplazado, aparece en el fondo de toda vida. No se vislumbran caras conocidas en ese recorrido, sólo una voz del otro lado de la línea, una voz que no se puede ver, una voz de mujer que toma la palabra al infinito y arroja a la locura de trastocar el universo con el habla, siendo para siempre un "in-fans" que abre la boca y deja el silencio.

En el origen, la palabra, para el coautor del Vocabulario. Pontalis, personaje de su propia vida, hace el amor en su texto con el lenguaje, aquella mujer ideal, se funde con ella, se recobra y se pierde para siempre en una ausencia de la que es imposible volver.

Alicia Paz



El problema de la drogadicción.

Bruno Bulacio y otros. Paidós. Buenos Aires, 1988, 204 págs. Alrededor de A 150

La agrupación de textos en torno de un término supone riesgos. El más habitual es cierta estereotipia temática que desconcierte a aquellos lectores ávidos de especificidad en la lectura. Cuando el factor cohesionante está dado por un concepto, el margen accidental disminuye (o al menos así debiera ser). Mas ciertos ámbitos de creciente interés en nuestro medio parecen tener que transitar por este inevitable, quizás obligado, recorrido. La drogadicción es sin duda una cuestión de tal índole, sus mismas implicaciones obligan a una diversidad disciplinaria donde, resulta lícito apuntarlo, debemos estar precavidos de la tentadora tendencia a aducirnos unilateralmente paternidad sobre ella.

Resultará saludable, para aquéllos que se aproximen por vez primera al problema de la adicción o los que busquen un posible mapa de situación respecto del mismo, abordar este texto útil como muestreo de los vectores conceptuales que convergen sobre este fenómeno de lamentable expansión. Dentro de dicha pluralidad, resulta pertinente establecer distinciones formales y de contenido.

El artículo de Norma Elena Vallejo, apertura del ejemplar, consiste en una apretada pero utilísima síntesis de los aspectos toxicológicos del problema: facetas diagnósticas y clínicas, la emergencia durante el episodio agudo, las drogas de comercio lícito e ilícito y sus características. En "Lo social y sus paradojas en relación con el fenómeno de la adicción a drogas", Alberto Calabrese sondea incisivamente en los diversos mecanismos que sostienen la permanente marginación del adicto, aquellos discursos que oscilan entre el prejuicio cotidiano y los factores de poder que extienden sus redes desde el seno del cuerpo social o el sometimiento implícito a ciertos modos de la cientificidad.

El lenguaje de Bruno Bulacio, que escribe "Las toxicomanías y su relación con las instituciones", es acompañado por cierta desprolijidad que achica la transmisión de este autor de larga experiencia. Cierta obstinada recurrencia a terminología lacaniana, no siempre justificable, establece una deuda doble: con la fructífera temática institucional y el genial autor francés. Resulta necesario señalar, no obstante, que la cincuenta de páginas vertidas por Bulacio y colaboradores trasunta un bagaje experiencial de primera mano para los interesados por las demandas familiares y de prevención en el área educativa. Seguidamente, nuevos perfiles, esta vez desde periferias histórico-legales que debió recorrer la figura del adicto en los últimos quince accendidos años de vida argentina, son expuestos con la habitual pericia de Horacio Catani. José Luis González, asimismo, itenera prolijamente alternativas en el área de prevención, siendo crucial en su exposición un análisis del tradicional esquema de Gérard Caplan, tanto en su rescate posible como en un necesario agiornamiento epistemológico. Los puntos tratados por Luis Fernando Rivera en "La drogadicción. Un fenómeno psicoasocial" parecen exceder los límites de un espacio como el presente, padeciendo el contenido de su trabajo de una cuota de ambición que ya su título preanuncia. Completan, finalmente, este volumen un necesario e infrecuente testimonio de la función de la terapia ocupacional en la palabra de Silvia Julio y el material aportado por Cora Rapoport, donde los distintos testimonios de adictos y profesionales ofrecen un horizonte discursivo que es objeto de las puntualizaciones de la autora.

Jorge Bandin.



RECIENVENIDOS

Psicoanálisis y dialéctica materialista. José Bleger. Nueva Visión. Buenos Aires, 1988, 239 págs. Nueva Visión reedita un clásico de la psicología argentina aparecido por primera vez en 1958. El psicoanálisis es, antes que nada, psicología y se lo debe examinar como tal. El materialismo dialéctico es esencialmente un instrumento y debe ser consecuentemente utilizado en la

investigación científica. Estas son las formulaciones básicas en que se fundamenta y se desarrolla este libro. Mucha agua ha corrido debajo del puente desde que fue escrito el texto; sin embargo, el examen que Bleger lleva a cabo sobre problemas tales como el de la estructura del conocimiento psicoanalítico, aspectos metodológicos, o las relaciones entre teoría y práctica, fueron totalmente novedosas para una época en la que era indispensable dar cuenta de una nueva y revolucionaria materia que

ingresaba a nuestro país: el psicoanálisis.

Sexualidad y poder. Israel Stoltzky y Carmen Secades. Puntos. Buenos Aires, 1988, 129 págs. Se trata de un interesante trabajo en el que se propone a la sexualidad humana (supuestamente íntima y personal) revestida de un cariz político e interrelacionada con pautas y leyes de un orden social que la normativiza. Estos patrones, según los autores, responden a definidos intereses de quienes ejercen el po-

der y se imponen a los individuos a través de la educación (familiar, escolar, religiosa), ya sea compulsiva o subliminal. A lo largo del texto, diversas son las instancias en las que el poder se vincula con la conducta sexual humana: desde la marginación de los homosexuales hasta la sumisión de las mujeres o la intromisión de la ley en la planificación familiar. "Hablar de sexualidad humana implica un compromiso ético, ideológico, y político", proponen los autores, quienes son miembros de la Fe-



deración Argentina de Asociaciones de Sexología y Educación Sexual.



Diario clínico.

Sándor Ferenczi. Trad. de Beatriz Castillo. Conjetural. Buenos Aires, 1988, 295 págs.

Quien emprenda la lectura de esta obra no dejará de asombrarse por la vigencia de las cuestiones que la ocupan. Se trata en suma de la posición del analista. El incómodo empeño de habitar un espacio que aquellos que aceptan conducir un análisis intentarán una y otra vez circunscribir.

El libro de Ferenczi es testimonio de ese malestar en el quehacer psicoanalítico que cuaja en escritura cotidiana. El psicoanalista húngaro remonta sus afirmaciones, sus escritos, lo que hace resto en su análisis con Freud, o aquello que su Diario le debe a la cercanía de la muerte.

Puede ocurrir que el lector se detenga en acordar o disentir con los postulados teóricos o los recursos técnicos que surgen de las anotaciones. O bien que, advertido de las vicisitudes transferenciales entre Ferenczi y Freud, reste valor al espíritu polémico, cuestionador e imaginativo que anima el Diario, espíritu lanzado a desentrañar "hasta el fondo", como quería su autor, cuestiones que aún permanecen abiertas para el psicoanálisis.

Recorramos algunos títulos: "La insensibilidad del analista", "Aburrimiento", "Análisis mutuo y límites de su aplicación", "La erotomanía como fundamento de toda paranoia", "La relajación del analista", "¿Quién está loco, nosotros o los pacientes?", "¿Nada de análisis didáctico especial!", "Actitud apasionada de los psicoanalistas", "Registro de los pecados del psicoanálisis".

¿Cómo está hecho el Diario Clínico? Jorge Jinkis, autor del prólogo, escribe: "Pero entonces digamos primero que nada que lo que se conoce como registro o informe de la clínica adquirió jamás la forma y el tiempo de un diario. No son notas tomadas del discurso de un analizante, no es la reconstrucción de un historial, la presentación escrita de un caso ni la objetivación de una experiencia en un saber transmisible. Hay por supuesto retazos de todo eso, pero todo tocado por un rasgo que le permite a la clínica cruzarse con el diario: el privilegio concedido a la singularidad discrepante".

El libro ha sido editado por Conjetural, colección dirigida por Jorge Jinkis y Luis Guzmán. La correcta traducción estuvo a cargo de Beatriz Castillo. Las anotaciones de Ferenczi abarcan de enero a octubre del 1932. Su muerte sobreviene al año siguiente.

En la contrapata, estas palabras de Sándor Ferenczi a Sigmund Freud: "...Lo que es de orden científico, continúa organizándose alrededor de la técnica, pero su elaboración también hace aparecer muchas cosas de la teoría bajo una luz un poco diferente. Según mi manera habitual, no me niego a extraer las consecuencias tan lejos como me es posible, y muchas veces llevarlas hasta el extremo de alcanzar el absurdo; pero esto no me descorazona, busco progresar por otras vías, con frecuencia radicalmente opuestas, y siempre tengo la esperanza de terminar por hallar un día el buen camino".

Todo esto suena muy místico, le ruego que no se espante. En la medida en que soy capaz de juzgarme, no supero (o no con frecuencia) los límites de la normalidad. Es verdad que a menudo me engaño, pero no soy rígido en mis prejuicios".

Miriam Grignoli



Littoral 5/6. Jean

Allouch y otros. Trad. Lidia Bassi y otros. La torre abolida. Buenos Aires, 1988, 210 págs. Alrededor de A 90

De la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis nos llega el número 5/6 de *Littoral*, publicación dirigida por Helyda Peretti y con participación de un numeroso grupo de traductores que compilaron una serie de escritos, agrupados por el denominador común de ofrecer una particular conceptualización de distintas cuestiones que hacen a la instancia de la letra.

Como sabemos, junto a los modelos ópticos de la primera tópica freudiana, las huellas, inscripciones y jeroglíficos componen el telón de fondo de una verdadera máquina escritural.

Lo imposible del goce condena al inconsciente a trabajar en el cifrado, dejando a la interpretación el lugar de una lectura. Por eso, desde los inicios, psicoanálisis, lectura y escritura se anudan.

La letra, su instancia y su insistencia darán lugar a una serie de reflexiones que muerden las aristas más duras de un formalización como la de Lacan que apuesta a des-ideologizar al psicoanálisis allí donde atenta contra el soporte y el descanso de algunas imágenes.

Esto no es sin condenar a la clínica a transitar los estrechos márgenes que deja la verdad que habla y el saber que escribe. Como dijimos, psicoanálisis y lectura se implican sabiendo que si de leer se trata será "Leer de otro modo que cualquiera". Con este título, Mayette Vitard, de quien tuvimos oportunidad de leer algún trabajo sobre topología, vuelve a la carga para presentar el beneficio que procura el nudo borromeo al permitir escribir de diferente manera "lo real y la verdad y por lo cual se puede demostrar lo imposible".

Se tratará de leer de otro modo, lo que no implica al nuevo lector que la crítica literaria ha despejado. No se trata de completar ni componer un texto, no es dar otro sentido más verdadero que el verdadero sino remitirse al escrito como lugar donde se anudan dos efectos, el de real y el de sentido.

Ese fuera de sentido que comporta toda interpretación, lejos de ser un mero juego de palabras, introduce un efecto de real donde el analista deviniendo "cualquiera" posibilita la conmoción de un engaño: el sujeto supuesto saber.

El nombre propio, interpelado por P. Julien, será objeto de reflexión en su carácter de amarrar literal.

No hay traducción del nombre propio, es decir, si la metáfora se caracteriza por la sustitución, el nombre propio condena toda metáfora al fracaso, siendo aquello que "se transfiere de lugar en lugar, por su vínculo no seccionable a la letra". "Juegos de escritura en la civilización faraónica" (de Pascal Vernus) y una articulación entre escritura jeroglífica y sueños (del mismo autor), junto a una conjetura sobre el origen de la escritura en Lacan (de J. Allouch), son algunos más de los trabajos que componen esta publicación.

Para concluir, pese a desconocer personalmente a los miembros que conforman este grupo de trabajo, me permitiré hacer una confesión que sobrepasa la práctica del comentario en este caso particular se trata de que el trabajo del otro reconforta, al relanzar preguntas en un campo: donde, más allá de los aforismos y la militancia, hay un amplio espectro de cuestiones donde "aún" andamos a tientas. Vuelve a no ser poco.

Marcos R. Nemenmann

INFORME PARA EL PSICOANÁLISIS

Una columna de Germán L. García

André Gide (1869-1951) escribió en 1911 un libro que tuvo una circulación restringida hasta su edición por Gallimard en 1924.

Ese libro, *Corydon*, fue traducido al castellano en 1929 con un prólogo —pedante y palabrero— del Dr. Gregorio Marañón (la última edición de Alianza Editorial es de 1982). Al menos hasta la década del cincuenta los homosexuales cultos encontraban allí argumentos para defender la particularidad de sus prácticas sexuales. Al parecer André Gide se ilusionó con la idea de que Sigmund Freud prologase su libro, al que deseaba editar como una traducción del alemán para evitar prejuicios. A pesar de la mediación de una hermana de Strachey —editor inglés de Freud— la cuestión no prosperó. El 4 de febrero de 1922 André Gide anota en su Diario: "He aquí algo para llevar a tu molino —me dijo Rivière el otro día, al hablar del librito de Freud sobre el desarrollo sexual. ¡Caray! Es hora de publicar Corydon".

Dos años después, André Gide dice que en Freud encontró "más una autorización que un despertar". ¿Autorización para qué? "¿Qué fastidioso es Freud! ¿Y cómo creo que se hubiera llegado a descubrir su América sin él! Creo que lo que más debo agradecerle es que haya acostumbrado a los lectores a ver tratados ciertos asuntos sin lanzar gritos de espanto ni ponerse colorado... Pero ¡cuántas cosas absurdas hay en este genio imbécil!" (19/6/1924).

Jacques Lacan, por su parte, aprovecha el voluminoso libro de Jean Delay (*La jeunesse d'André Gide*, Gallimard, 2 vols., 1956) para hablar de "La letra y el deseo" (Escritos 2, Ed. Siglo XXI).

Jacques Lacan dirá que se trata de entender la particularidad de la relación del hombre con la letra, lo que equivale a las estrategias del inconsciente.

Crítica la "psicobiografía" que hace de lo privado el negativo de lo público y afirma que la vida del escritor se pliega a las exigencias de su obra, de manera que los "papeles íntimos" valen más por su destinatario que por su contenido.

Corydon, libro al que Jacques Lacan califica de teoría de la libido—, expone la tesis de André Gide sobre el amor.

El libro está dividido en cuatro diálogos: Corydon es un investigador que cuenta lo que será el libro a un interlocutor que presenta la sociedad ilustrada del momento. Uno y otro conocen la ironía y califican a la "homosexualidad" como un problema de costumbre.

De entrada se alude a Oscar Wilde y se habla de Walt Whitman, a la vez que se descalifican los trabajos de Hirschfeld, Moll, Kraft-Ebbing, etcétera.

Corydon dice resuelto: escribo una *Defensa de la pederastia*. Los motivos particulares aparecen en el librito de muchos homosexuales: veneración de la madre, el recuerdo del amor de una muchacha que ha muerto y el suicidio de su hermano a consecuencia del rechazo de su amor ("amor, no sexo") por Corydon.

Luego, lo sorprendente para un lector de Jacques Lacan es encontrar afirmaciones como la siguiente: "Tiene un derecho a esperar cierta belleza del objeto del deseo, pero no del sujeto que desea".

La belleza será la *agalma*, el objeto precioso, que hace que el *uranismo* —es la palabra que André Gide usa— sea un amor fundamentalmente griego: El banquete de Platón será el modelo de la especulación que se expone.

Corydon propone definir la homosexualidad en la *historia natural*, estudiar sus relaciones con la *historia*, la *literatura* y las *bellas artes*, para concluir con su importancia en la *sociedad* y en la *moral*. Se recurre a Pascal ("Mucho me temo que la naturaleza no sea ella misma más que una primera costumbre, así como la costumbre en una segunda naturaleza"), también a Montaigne ("Las leyes de la conciencia, que decimos que nacen de la naturaleza, nacen de la costumbre").

Conclusión: no existe un instinto natural. Y, por supuesto, La Rochefoucauld presta el colofón de la paradoja: "Hay gentes que no hubieran amado nunca si no hubiesen oído hablar del amor".

Crítica, entonces, de la Física del amor de Gourmont "...que hace del amor el sueño de la naturaleza toda, del deseo de la pareja el resorte secreto de la vida".

El paso siguiente será mostrar que la reproducción y la voluptuosidad son independientes, que tanto el hombre como la mujer buscan la satisfacción, no cada uno al otro.

Desde el punto de vista de la fecundación de la hembra, el macho aparece como "exceso, lujo gratuito" que despliega los prestigios de la seducción, ausencia de economía.

No podemos comentar el conjunto del libro, pero algunos reconocerán el superpávido definido por Jacques Lacan en estas palabras de André Gide: "Seguiré negando que esa voz diga al macho: fecunda, y a la hembra: elige. Dice, simplemente, tanto a un sexo como al otro: goza". Textual.

Cuando se dice que el erotismo ha sustituido al amor, eso sólo significa que el amor se ha vuelto arte figurativo (Alain Robbe-Grillet).

RECIENVENIDOS

La voz terapéutica de Olga Silverstein. *Bradford P. Keeney y Olga Silverstein*. Trad. Leandro Wolfson. Col. Grupos e instituciones. Paidós, Buenos Aires, 1988, 238 págs. En este libro se presentan las transcripciones inéditas de las cuatro sesiones de terapia que Silverstein llevó a cabo con una familia que había solicitado ayuda profesional por

el alcoholismo de uno de sus miembros. Luego de exponer brevemente los principios teóricos que subyacen en el enfoque sistémico de Silverstein, Keeney pasa a ocuparse de las transcripciones en sí. Este amplio y minucioso relato, intercalado con los comentarios de Keeney, va delineando las estrategias clínicas de Silverstein, la manera como las traduce en cada momento en la práctica, y las pautas más generales acerca del proceso terapéutico que en este caso pone de relieve. La aparición del libro

coincide con la visita de Olga Silverstein a la Argentina, invitada por una institución para dictar una serie de seminarios sobre su especialidad, en el área de las terapias familiares sistémicas. Licenciada en asistencia social, Olga Silverstein es supervisora principal y miembro del claustro docente del Instituto Ackerman de Terapia Familiar; siendo una de las cuatro fundadoras del Proyecto Femenino de Terapia Familiar por el que recibió en 1986 un premio a su sobresaliente contribución en este campo.

C R I S T O D E P I E

Dalmiro Sáenz

La herejía no envejece. Los anatemas y los gritos que llegan al techo del statu quo de la fe la alimentan y garantizan su larga vida. Dalmiro Sáenz es un buen ejemplo y ya han pasado algunas décadas desde que Setenta veces siete —la Biblia es un hervidero de títulos posibles— provocara los berrinches pseudoestéticos de la Moral Pública. Hoy el autor sigue en sus trece. El interés por el himen intacto de la virgen María desplazado a su divino trasero provocó el cierre de un programa de televisión, la renuncia de un ministro y una polémica en donde desde progres de diván hasta lagartos del Opus metieron la cuchara. Este libro que hoy edita Puntosur es una biografía de Jesús humanizada por su casamiento y por la existencia de una María que se comporta como una idische mame. Sexo, culpa, metidas de pata, debilidades como la envidia o los celos dibujan este Cristo de pie que, a caballo entre Jesucristo y el juego del amor de Anthony Burgess y La vida de Brian, bien podría llamarse, por lo cotidiano, Cristo peatón.

Necesito llorar —dijo Jesús.

—Todavía no —casi le ordenó María y sus facciones suaves se endurecieron. La suavidad pareció retirarse para dejar en descubierto la tozuda, terca e invencible ignorancia enfrentada a la todusa, terca e invencible sabiduría alojada en las hembras de todas las especies.

—No va a venir, mamá, no va a venir, tiene muchos enfermos que atender... Es el único médico en que se puede confiar... Pero no lo pude convencer.

—Va a venir.

—No, mamá, no va a venir.

—Le puse rodajas de papas en las sienes.

—Madre, ¿tú crees en esas cosas?

—No.

—¿Y por qué las haces?

—¿Te acuerdas cuando a tu padre le encomendaron hacer los portales de los establos de Zalmerián?

—Sí —respondió Jesús.

—El no aceptó el trabajo porque no tenía tiempo, un día se enteró de que estaba haciendo los portales otro carpintero. Me acuerdo de su cara cuando supo de la madera que se iba a utilizar y alguien le mostró el dibujo del proyecto... Por un rato no dijo nada, después no pudo soportarlo, dejó todo, tomó sus herramientas, fue a los establos, echó al otro carpintero y se instaló en Zalmerián a realizar él la obra... Todos los hombres son iguales, tienen un niño adentro que no soporta que estropeen sus juegos.

—No te entiendo, mamá.

—Los hombres juegan, Jesús, juegan;

juegan con las herramientas, con el dinero, con las ideas; no son más que niños jugando... y jugando... mandé a Santiago para que le diga a Cejak que estamos tratando a Sara con rodajas de papas colocadas en las sienes... No lo va a soportar, vendrá hecho una furia y me acusará de ignorante pero la atenderé.

Se quedó callada con la vista fija en la ventana.

—Madre —dijo Jesús—, los hombres sabios no son niños.

—¿La mula de Cejak es zaina? —preguntó María.

—Sí.

—Tu hombre sabio acaba de llegar.

—Cejak era un hombre bajo, de espaldas anchas, pelo canoso, enormes cejas y mirada rápida.

Como todos los médicos hipocráticos recorría los pueblos curando enfermos. Hacía varios días que estaba instalado en Magdalena. Llegó con sus instrumentos, un gran arcón con costosos libros traídos de Atenas y Alejandría y un cajón con remedios, y otro de Panacea, diosa de las virtudes curativas de las hierbas.

Esa tarde atendió un pñeumotórax; antes había reducido una luxación de cadera, punzó una hidropeña y operado dos hemorroides. El regalo de un enfermo recuperado de una lepra, de las curables, no interrumpió sus tareas.

Cejak basaba su medicina en la destreza, el arte y el estudio. Se inclinaba por mantener o recrear el orden y la armonía de la naturaleza, un orden que, para él, era sinónimo de salud, una armonía que surgía del equilibrio entre opuestos como, por ejemplo, vigilia y descanso, ejercicio y reposo.

La salud, solía decir, es el más alto de los bienes, en el estado normal del hombre. La enfermedad no es obra de dioses, espíritus o demonios sino producto de la injusticia, desorden, desproporción, ruptura de la belleza.

Camino hacia la casa de Jesús había ido observando el tiempo y auscultando los vientos. Lo hacía siempre, de una manera automática, aunque no fuera a ver enfermos. Sabía cómo reaccionaba la gente en las distintas estaciones. Frío y húmedo, pensó, las convulsiones de parto son peores en este clima.

Jesús vio por la ventana cómo desmontaba de la mula y laataba a la sombra bajo el olivo de la puerta. Sobre el anca del animal había una cangalla de cuero de donde colgaban unas bolsas y una caja de madera con una argolla de hierro y unas letras talladas en la tapa.

Cejak caminó lentamente hacia la casa. El sudor de la mula se había secado en los bordes de su túnica y las sandalias y los tobillos estaban cubiertos de arena.

Cuando traspuso el umbral se quedó quieto unos instantes para acostumbrarse a la penumbra, después saludó a María que se acercaba con la cabeza baja y un recipiente de agua fresca para lavarle los pies.

—No, mujer —expresó autoritario—, ¿dónde está la enferma? Cuando entró en el cuarto de Sara, se acercó a ella sin mirar a Jesús y le sacó las rodajas de papas de las sienes mientras decía:

—Preferiría las papas dentro del estómago de esta chica y no sobre su cabeza.

Hablaba sin mirarlos, como si pensara fuerte. Era insolente y desdénso con todos menos con Sara. Cuando la miraba, su cara adquiría una atenta ternura, una placida armonía se apoderaba de sus facciones. Cuando sacaba los ojos de la enferma su cara parecía retornar al esfuerzo de su antipatía.

María entró en el cuarto detrás de él. Traía en las manos un toallón grande, se paró junto a Jesús y ambos miraron al médico en silencio.

—¿Con quién se puede hablar en esta casa? —preguntó Cejak.

—Conmigo, sus padres creyeron que estaba bien y fueron a Cafarnaún; ya les hemos mandado avisar —repuso María mirando el piso.

—Contigo... ¿La que pone rodajas de papa en las sienes? ¿No tienes marido?

—Sí, pero no vuelve hasta dentro de tres días. Esta afuera, trabajando. Lo mandamos a llamar. Habla conmigo.

María se acercó a la cama de Sara, levantó la sábana, la tapó con el toallón, después hábilmente introdujo sus manos debajo del toallón y la desvistió.

Cejak se sentó a su lado, tiró el toallón a los pies de la cama y se puso a observar la detenidamente. Se le veían todas las costillas, los huesos de las caderas emergían del cuerpo sólo disimulados en parte por un embarazo de tamaño casi absurdo.

Las piernas estaban tan delgadas que parecían tener sólo los huesos. Debajo de la piel reseca y arrugada las articulaciones eran como ingeniosas piezas inmóviles. Las manos parecían pájaros muertos sobre la cama; las uñas resaltaban como inofensivas garras. Hacía días que el sudor ya no estaba en ese cuerpo caliente.

Comenzó a palparla, las manos de Cejak interrogaban. Las puntas de los dedos recorrían, acariciaban. Palpaban, presionaban, suplicaban.

En su lento desplazar pasaban tal vez por encima de muchas respuestas que el cuerpo de Sara se negaba a dar. A veces el atisbo de un quejido o una levísima contracción iluminaba de perspectivas las facciones de Cejak, pero casi enseguida perdía el contacto y la ignorancia volvía a dominar el territorio.

Las ciegas manos de Cejak, las sabias manos de Cejak, las bondadosas manos de Cejak, las casi santas manos de Cejak se detuvieron en el abdomen. Buscó la altura del fondo del útero; era un embarazo de siete meses. Recorrió la forma buscando la cabeza. Cuando la encontró, la presionó, esperando su rebote. Comprobó que el cuerpo estaba ubicado transversalmente. Dejó la mano apoyada en el abdomen. El ombligo por un momento quedó entre dos dedos. Parecía un inútil ojo mirando a ninguna cosa. Sintió los débiles movimientos bruscos y los más débiles aún movimientos de reptación; el niño estaba vivo.

Introdujo dos de sus dedos hasta tocar un dolor agazapado en la rígida vagina. Presionó con la otra mano y reafirmó que el niño estaban en posición transversal.

Retiró sus manos, las secó en sus ropas, tomó las manos de Sara y las contempló un rato. Trató de encontrar vida en ellas y le tomó el pulso. Era muy fino y rápido, pero fácil de encontrar, la arteria estaba allí nomás, casi nada la separaba de la superficie. La finísima piel permitía apreciar la apresurada sangre dentro de la arteria. El pulso corría enloquecido.

Le pasó la lengua por la mano, lo hizo dos veces. Durante el examen la había oído; todos sus sentidos concordaban.

La mirada de Cejak sobre Sara era conmovedora, parecía pedirle perdón por su impotencia. Dijo fuerte:

—Gente ignorante... Hace cuatrocientos años que nos independizamos de brujerías y curanderismo... gente ignorante... Jesús levantó la cabeza sin rencor.

—Cejak, no te hemos llamado para que nos muestres nuestra ignorancia.

—¿Por qué no llamaron a un médico?

—Te llamamos a ti y no hubieras venido si no fuese por las rodajas de papa que la ignorancia de mi madre colocó sobre las sienes de mi mujer.

Cejak lo miró intrigado.

—¿Cómo es tu nombre?

—Jesús.

—¿Desde cuándo no come tu mujer?

—Siempre comió poco pero desde que nos casamos empezó a comer cada vez menos.

—¿Se quejaba de algo en especial?

—preguntó Cejak.

—No, nunca se quejó.

—¿Le hicieron sangría? —preguntó Cejak.

—No.

—¿La purgaron?

—No.

—Bien, por lo menos algo hicieron bien.

María levantó el toallón del piso y se retiró a orar al otro cuarto; por un rato largo, Jesús y Cejak hablaron. Cuando María volvió oyó que Cejak preguntaba:

—¿Cuando te casaste con ella pensabas

que le hacías un gran favor?

María miró a su hijo. Temiendo su respuesta se apresuró a intervenir:

—Le hizo un gran favor. Nadie se hubiera casado con ella.

—La condenó a morir —dijo Cejak, y su mirada se clavó en los ojos de María. Era una mirada dura, en la que el rechazo a la ignorancia y el amor a la vida se habían concentrado. María soportó la mirada con los párpados bajos.

—Esa mujer... Esa mujer que colocó rodajas de papas sobre las sienes, ¿es tu madre?

—Sí —respondió Jesús.

—La mía es igual.

La mano de Sara hizo un levísimo aleteo en la mano de Cejak y después se retiró.

—Ni siquiera tiene fuerzas para sufrir... Vamos a tener que adivinar las contracciones.

—Yo sé cuándo le viene el dolor —dijo María, pero nadie la escuchó porque en ese momento Sara dio un quejido.

Cejak entonces ordenó.

—Mujer, hazle una cocción de cebada bien concentrada, agréale un chorrito de vino y dásela muy de a poquito.

—¿Sólo eso?

—Sí, sólo eso. Por ahora sólo eso.

Después puso sus manos sobre los hombros de Jesús y salió con él del cuarto.

Una vez afuera Cejak reflexionó en voz alta:

—Es muy joven, sólo los viejos pueden soportar el ayuno, ellos se adaptan, los jóvenes no. Los viejos...

Nunca terminó la frase. La puerta se abrió. La mirada de Jesús quedó sobre la de su madre y preguntó casi en un susurro:

—¿Murio?

—No. —respondió María con el mismo tono con que podía haber dicho sí. Sara se había caído de la cama presa de una convulsión muy fuerte. Una energía inexplicable. Enloqueció dentro de ella. Emitió un idioma de sonidos cortos, animales, inentendibles, como si de su cuerpo retornase la jamás escuchada voz de una especie. Jesús sollozó, y el sonido de Sara y el sollozo se asemejaron a un diálogo imposible que sólo Jesús entendía. Sara le decía:

—Voy a morir, yo no pedí nacer, ni morir, ni siquiera pedí no existir.

Quedó nuevamente inconsciente; tardó en despertarse. Cuando llegó la comadrona que Cejak había mandado llamar, las contracciones ya se veían nítidas en el vientre.

La mujer se acomodó al lado de Sara y

comenzó a empujar desde un poco más abajo de las costillas. De la vagina surgió sangre roja, brillante, sin coágulos. Inmediatamente Cejak le dió un estornudatorio y le tapó la nariz y la boca. El ingenuo temporal dentro de la cabeza de Sara ni siquiera logró obstruir sus sonidos.

—Succión... —murmuró Cejak, y la comadrona en el acto apareció con una tabla. Colocaron a Sara sobre ella, la sujetaron con cuerdas alrededor del tronco y los brazos, le doblaron las piernas y sujetaron los talones a los muslos.

Entre la comadrona y Cejak comenzaron a sacudirla, tratando de hacer coincidir cada movimiento brusco con las contracciones que se seguían viendo a través de la casi transparente pared abdominal.

Repitieron la maniobra unas diez veces; el resultado que se obtuvo fue la ruptura de la bolsa de las aguas. La sangre empezó a destañarse. Cejak la hizo desatar y decidió introducir la mano.

La más letada de las manos de ese cuarto penetró ciega a través de la vagina. La prudente ignorancia trataba de leer en el húmedo y blando mundo de esa caverna todo aquello que los libros y la experiencia le habían dicho que estaba allí. El cuello del útero estaba dilatado, siguió adelante y tocó lo que más temía, algo parecido al bife. Era la placenta, obstruyendo la salida del útero. No había otra alternativa que seguir avanzando.

Comenzó a abrirse paso a través de la placenta con los dedos índice y mayor en forma de cuña. A medida que desgarraba, la sangre corría por el antebrazo. Las primeras gotas se desprendieron del codo y cayeron sobre el piso. La mano continuó avanzando, finalmente llegó al interior del útero y allí tocó el cuerpecito. Estaba quieto.

Levantó la tabla del lado de los pies y colocó algo blando debajo de las caderas, mientras su mano comenzó a recorrer el cuerpo del chiquito. Reconoció uno de los brazos y fue hacia la otra punta, hasta que llegó a uno de los pies.

Las oraciones de Jesús y María se oían intermitentemente.

Sara seguía totalmente inconsciente. Cejak pidió a la comadrona que empujara con más fuerza, mientras él tomó el pie y comenzó a tirar. Apareció la diminuta extremidad. Cejak metió nuevamente la mano hasta encontrar el otro pie, y nuevamente tiró hasta sacarlo; giró las piernas hacia uno y otro lado mientras seguía traccionando con poco éxito. Después comenzó a hacer un movimiento hacia arriba y

hacia abajo con lo que logró que apareciera el tronco, pero no la cabeza. Siguió moviendo el cuerpo hacia arriba y hacia abajo, la cabeza no sabía; se mojó las manos en aceite y las deslizó hasta llegar a la boca del niño. Introdujo en ella un dedo y haciendo fuerza flexionó al máximo la cabeza, mientras continuaba tirando hacia abajo. Después lo levantó y continuó su accionar hasta que finalmente apareció la cabeza. El niño quedó sobre el cuerpo exánime de Sara. Estaba azul, totalmente flácido, sin movimiento, sin fuerzas. La escasa vida empapada se hizo escuchar con un roncido que se hizo cada vez más un susurro. Por fin se acalló. El hijo de Jesús había muerto.

Cejak cortó el cordón umbilical; María envolvió el chiquito en una toalla y se lo llevó. Sara siguió perdiendo sangre, lentamente, pero sin parar. Su cuerpo estaba blanco, su mente atargada, la respiración superficial y entrecortada. Cada tanto tenía un escalofrío; la piel hervía, comenzó a transpirar sacando agua. Dios sabe de dónde. Algunas gotas de sangre salieron por la nariz. Por momentos hablaba como en sueños, pedía comida. Era como un arrepentimiento tardío que se mezclaba con alucinaciones.

Poco a poco se serenó. La tormenta se había quietado. La paz que emanaba de su cuerpo fue secando las lágrimas de María y Jesús. Jesús le tomó la mano y fue acariciando uno a uno sus dedos. Ella repitió una sonrisa de otro momento, su mente parecía haberse aclarado. Una imprevista y minúscula energía ocupó su voz cuando susurró:

—El unicornio... El unicornio...

—¿Qué? —alentó Jesús.

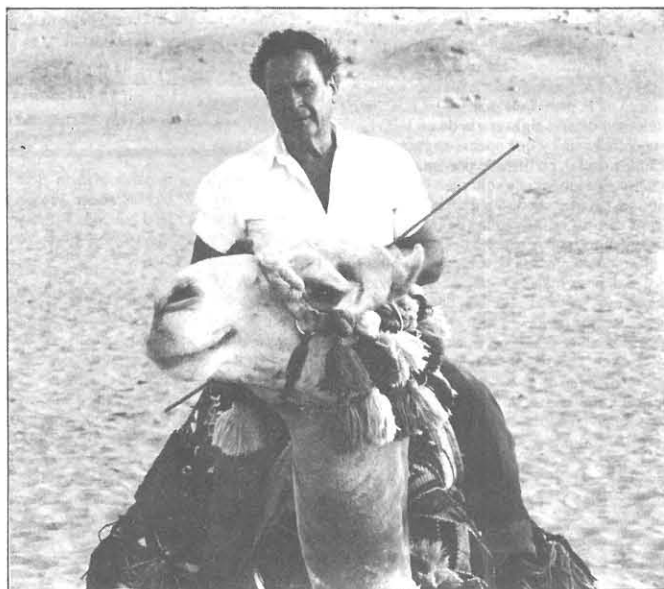
—El unicornio... —repitió Sara—. El unicornio... soñé con el unicornio.

—Cuéntame —pidió Jesús con la rara expresión que produce el llanto cuando se lo trata de cubrir con una sonrisa.

Con voz temblorosa ella continuó, entre los dos vieron el sueño:

—Estaba en un jardín y tenía un pequeño unicornio en mis brazos... Sus piernas eran muy frágiles y casi no tenía cuerno... Yo lo amaba y él me amaba... Lo había encontrado en su lugar secreto, detrás de una catarata... Su madre lo había abandonado... Había un sol brillante que a mí me hacía entrecerrar los ojos y que él miraba sin pestañear... Tenía la cabeza levantada y estaba totalmente quieto... Después cerró los ojos pero no dormía, escuchaba... Su mente se metía dentro de la mía... Me hacía escuchar, como yo te hago escuchar ahora, sin necesidad de palabras, todo lo que él oía, la brisa, los pájaros más lejanos, dos cisnes amándose, el murmullo de las flores y muchos sonidos más que yo no conocía... Al rato me sentí cansada, y con él en mis brazos me recosté en un árbol y me dormí... Soñaba, soñaba en el sueño y él entraba también en mis sueños... Allí me hablaba, estaba enojado, quería irse, Jesús, quería irse... El tiempo se transformó, todo apuro se desvaneció... Vi todo muy claro, hasta el más mínimo detalle... Quise hablarle, pero mi voz sonaba como un eco en el vacío... De pronto el unicornio había crecido, era grande, se peleaba con un dragón, se enfrentaban en un desfiladero muy estrecho, tenía que huir desesperado o llenarse de odio y atacar... Decidí huir hacia adelante, el dragón en ese momento era sólo un obstáculo para su huida... El unicornio lo destruyó sin importarle nada, siguió escapando, asustó a los pájaros, destrozó a los cisnes, aplastó las flores, esparció los sonidos y ahora me está silenciando a mí...

La respiración se hizo cada vez más espaciada. Los escalofríos se fueron transformando en las últimas convulsiones que empezaban en la cabeza, llegaban a los pies y no tardaron en terminar con su vida. Su alma se escapó en medio de un último estertor.



El libro de las preguntas. Gregory Stock. Trad. de Nora Escoms. Javier Vergara. Buenos Aires, 1988, 211 págs.

"Este no es un libro de preguntas triviales", espeta en la primera línea de la introducción el autor. Advertido está quien pensaba que podría atravesar los dos centenares de páginas como si nada. Porque he allí "una manera amena de aprender más sobre usted mismo y sobre los demás, y de enfrentar dilemas éticos en forma concreta y no ya abstracta". Por ejemplo, valiente lector, llegue a la pregunta 155 y confiese: "¿Estaría dispuesto a hacer un sacrificio importante para lograr alguna de las siguientes cosas: su imagen en un sello postal, su estatua en un parque, una institución educativa con su nombre, un premio Nobel o un feriado nacional en su honor?".

No es fácil, y menos aún cuando el texto se plantea como "un desafío constante a las actitudes, la moral, las creencias... y a usted", lo cual es rigurosamente falso, porque aún en su imbecilidad todos los cuestionamientos remiten a un conjunto de valores que, según un pacto presupuesto y tácito, se comparten con el lector, de manera tal que el espectro de respuestas aceptables sea finito. "Si descubriera que su mejor amigo es traficante de drogas —dice la pregunta 81—, ¿qué haría?" Nadie espera que usted conteste: "Le pediría que en las próximas fiestas haga de Papá Noel y se ponga con diez mogras".

"Sus principios, sus creencias, su vida, el amor, el dinero, el sexo, la integridad, la generosidad, el orgullo y la muerte" —según el autor— son algunos de los temas de estas 217 preguntas y otras adicionales, que a veces llegan a planteos tan absurdos que el mismísimo Mefistófeles los consideraría improbables.



El sexo no es obligatorio. Liz Hodgkinson. Trad. de Edith Zilli. Javier Vergara. Buenos Aires, 1988, 212 págs. Alrededor de A 120

Parece que si hay algo que diferencia al servicio militar o la escuela primaria del sexo es la obligatoriedad. ¡Haberlo sabido antes! Otra defraudada por la revolución —la sexual, en este caso—, Liz Hodgkinson se lamenta: "He podido observar con mis propios ojos que la mayor frecuencia del acto sexual no ha añadido un ápice a la suma de la felicidad mundial. Estoy segura de que los problemas y las dificultades de la humanidad jamás se resolverán mediante el sexo". Quién te ha visto y quién te ve, Liz, diciendo que ahora tienes la certeza de que "una entrega positiva al celibato es la manera sensata de progresar" porque "se solucionarían los problemas de superpoblación mundial (...) y decrecerían los casos de SIDA, herpes, cáncer cervical y otras enfermedades de transmisión sexual".

Los que vivimos solos. La soledad ya no es lo que era. Odile Lamourère. Trad. de Irene Agoff. Paidós. Buenos Aires, 1988, 199 págs.

La soledad ya no es lo que era, asegura Odile Lamourère en su texto que, lejos del ánimo tanguero que se podría sospechar de semejante subtítulo, agobia con su optimismo a los solteros —o a cualquiera que lo lea— a través de una detallada prescripción de lo que deben hacer quienes viven solos para aprovechar eso que define como un momento privilegiado de la vida.

En un tono confidencial y con un forzado sentido del humor —del que, evidentemente, carece, pero parece considerar importante para abordar su tema— Lamourère empieza por relatar su experiencia en soledad luego de un cuarto de siglo de matrimonio, sus trabajos como consejera conyugal de parejas en crisis y la organización de un Salón de los solteros que en noviembre de 1986 convocó a diez mil franceses en cuatro días. Sobre la base de todo ello se propone "dar fe: *de nuestro peso en la balanza socioeconómica; *de nuestro derecho a existir como personas diferentes y a vivir bien esa experiencia; *de nuestras necesidades, de nuestras expectativas frente a la sociedad; *de nuestro deseo de comunicación, que debe ser favorecido entre los millares de aislados que formamos".

Crítica Lamourère la sociedad en la cual la norma es la pareja, de manera tal que "la imagen que se tenía del soltero durante la primera mitad de este siglo era la de un individuo sospechoso, sin duda afectado por una secreta deficiencia" y que apenas se ha modificado gracias al "fulgurante ascenso de este fenómeno social, certificado por las estadísticas", pero se vuelve similarmente rigurosa al construir su modelo de soltería.

"¡Pero, cuidado, los solteros no somos misántropos! Nadie puede vivir aislado, separado de todo, a riesgo de destruirse. He oído a tantos de esos minusválidos de la comunicación... ¡juzga. Por fortuna, "hay parapetos, herramientas indispensables del soltero como el teléfono y el contestador", como "la organización de una red de amigos (...) o los avisos clasificados, ¡un auténtico tesoro!" También el sexo merece ejercitarse cuando se está solo: "Desarrolle sus conocimientos —aconseja—, hágase mejor aún de lo que es. Tiene todas las disponibilidades para eso. Y ninguna excusa para permanecer inmutablemente coagulado en viejos conocimientos obsoletos. Cada vez puede perfeccionarse más. Parece que sólo usamos el veinte por ciento de nuestro potencial intelectual. ¡Es imperdonable que un soltero no vaya más allá!".

De la página 41 a la 124 —tal la extensión del capítulo tercero, "Mejor vivir soltero" —se describe, con insufribles ejemplos, cómo levantarse un señor o una señorita, cómo apechugar con un idilio y cómo hacer más soportables las rupturas a través de un lenguaje de psicólogo de entrecasa que casi parece argentino.

Pero salva al lector el capítulo quinto donde, a pesar del estilo, se entienden las conclusiones de un estudio sobre estas monofamilias "relativo a las expectativas y necesidades en todos los aspectos del consumo, vida cotidiana, ocios, vacaciones, etcétera". A través de siete retratos tipo los solteros destacan los aspectos positivos —"libertad, disponibilidad"— y negativos —"obligación de asumirse por entero, cierta forma de oprobio social"— de su condición.

TRUMP. El arte de la negociación. Donald J. Trump y Tony Schwartz. Trad. de J. A. Bravo. Grijalbo. Buenos Aires, 1988, 269 págs. Alrededor de A 170

Tendrá el lector en sus manos las once reglas para el éxito del "joven magnate más brillante de Estados Unidos, el rostro que sale en cubierta de *Fortune*, de *Bussiness Week* y del *New York Times Magazine*, el fenómeno entrevistado en *60 Minutes*, el negociante de moda: Donald J. Trump". Estructurado como el relato de una semana en la vida de este exitoso hombre —el periodista-esclavo que noveló los datos en virtud de una supuesta amabilidad debía justificar sus morlacos—, el texto promete que hará de usted un émulo del constructor de los casinos de Atlantic City.



CRISIS: La conducta heterosexual en la era del SIDA. W. Masters, J. Jonson y R. Kolodny. Trad. de Maricel Ford. Planeta. Buenos Aires, 1988, 203 págs.

Cuando los sexólogos Masters, Johnson —enfermera, hasta donde se sabe— y Kolodny publicaron, a principios de este año y en Estados Unidos, su trabajo sobre el Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA), se sintieron contrariados por la negativa repercusión del texto entre sus colegas, gente quisquillosa que les objetó la elección de un objeto de estudio propio de otras especialidades —la inmunología o la epidemiología— y de un canal de difusión masiva —los textos de autoayuda— en lugar de las revistas científicas.

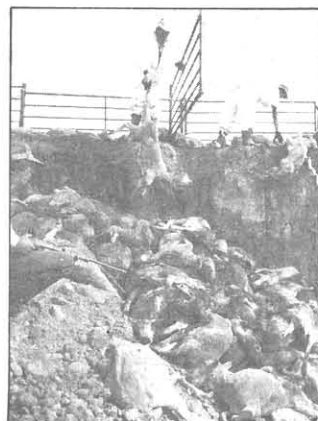
MJ&K consideran que —por motivos oscuros y, ante todo, condenables— se ha desarrollado un consenso de cómodo optimismo frente al SIDA que contraría el "sano escepticismo científico" recomendable en investigación. Ejemplo de tal actitud es el título del primer capítulo, "Estallando", en el que se advierte que, "contrariamente a lo que declaran varios departamentos gubernamentales y especialistas en salud pública, que la infección con el virus del SIDA está todavía confinada a los grupos originales de alto riesgo (hombres homo y bisexuales y drogadictos), la epidemia se ha desatado en la población más amplia y sigue progresando y atacando, mientras muchos mantienen una actitud de indiferencia, sin darse cuenta de que ellos también corren peligro". Según un cálculo matemático que arrastra hasta las conclusiones un pequeño error básico —presupone que exposición al HIV es igual a contagio—, los autores consideran que las cifras oficiales de los Centros de Control de Enfermedades (CDC) norteamericanos sólo representan un 50 por ciento del total de afectados y que la Organización Mundial de la Salud (OMS) subestima igualmente la magnitud de la epidemia.

"También sacamos en conclusión, en forma categórica, que la infección con el virus del SIDA no requiere contacto sexual íntimo ni compartir agujas para inyecciones endovenosas: la transmisión puede ocurrir y ocurre como resultado del contacto persona a persona en que la sangre u otros fluidos corporales de una persona que alberga el virus salpican o son frotados contra otra persona, aún cuando esto ocurra una sola vez". Dicen y vuelven alarma las preguntas aún no respondidas con certeza por la medicina o ignorar directamente estudios que prueban lo contrario. "Teóricamente, al menos" es la llave de la especulación que vuelve sospechosos de transmisión los asientos de inodoro, las comidas frías en restaurantes —solicite, antes de arremeter contra su ensalada, el certificado de sero-negatividad del chef—, los mosquitos, todo hijo de vecino que llegue sangrando a la guardia de un hospital, cierto instrumental médico de imperfecta esterilización, la relación sexual entre mujeres y aún las transfusiones de sangre que hayan superado la prueba de anticuerpos del HIV. No somos nada.

El gesto discriminatorio que se empieza a sospechar a esta altura —exclusión no en términos de moral sino de modelo de salud— se hace ostensible en el capítulo noveno, donde se propone la obligatoriedad del test de SIDA en una serie de poblaciones: "1) mujeres embarazadas; 2) cualquiera que se interne en un hospital entre los 15 y los 60 años; 3) prostitutas convictas; 4) todos los que soliciten licencias para casarse" así queda claro quién lleva la impronta de la muerte y, dado que no hay cura y los riesgos de contagio —según MJ&K— son infinitos, se lo confina imaginaria o realmente a una especie de leproso. Por si no queda claro: "Se requiere una nueva legislación para (...) dar a las Cortes el poder para encarcelar a quienes por su conducta irresponsable expongan a otros a la infección con el virus del SIDA", aconseja esta gente que parece haber entendido como nadie el rol de esta enfermedad como metáfora de la represión.

Y Dios creó los animales. Alain Bougrain-Dubourg y Marcel Cléban. Prólogo de Brigitte Bardot. Trad. de José Federico Delos. Atlántida. Buenos Aires, 1988, 244 págs. Alrededor de A 90

"¡Me atrevo a creer que Dios no creó al animal para hacer de él un mártir!", exclama B.B. —que a tantas otras cosas se atrevió— luego de preguntarse y responderse: "¿Qué sería el hombre sin el animal? Un disminuido que probablemente no habría sobrevivido mucho tiempo sobre nuestro planeta". En su texto, Bougrain-Dubourg y Cléban intentan ejemplificarlo reconstruyendo la historia de los vínculos entre hombre y animal desde las cavernas hasta nuestros días, "relaciones de fuerza, muy a menudo —de amo a esclavo, a veces de verdugo a víctima— pero también de complicidad, de ternura, de ayuda mutua".



Desiderio Papp
breve historia de las ciencias
Emecé

Breve historia de las ciencias. Desiderio Papp.

Emecé. Buenos Aires, 1988, 308 págs. Alrededor de A 340

El estado actual del conocimiento científico es el resultado de toda su historia, del conjunto de acontecimientos —por demás diversos— que ha padecido y ante los que ha reaccionado en forma imprevisible y singular. Esa singularidad, ese orden temporal originados en una sucesión interminable de cambios, desorden y discontinuidad, es el modelo matemático propuesto para la evolución de sistemas no aislados que, trasladado a la ciencia, marca una concepción dinámica y fluctuante del pensamiento científico: un futuro insospechado, enigmático, muy atractivo, está en manos de un puñado de sabios "perturbadores", seguidores de las hazañas de quienes Desiderio Papp se ocupa en esta inteligente Breve historia de las ciencias.

El relato se estructura sobre un orden cronológico, que comienza con las primeras incursiones científicas de los antepasados del neanderthalense, y traza, en una ajustada síntesis, el paso de filósofos y pensadores de la Ciencia Antigua. A la "decadencia del saber" de la Edad Media, siguen los renacentistas y la llamada revolución que encabezaron Galileo y Newton; los primeros microscopistas; los progresos en química, biología, las teorías evolutivas; y el siglo XX, con el macro y microcosmos explorado por los físicos y el código universal en el ADN.

El orden historiográfico obedece, en todo momento, a un orden racional y lógico de evolución del conocimiento: matemáticos y físicos alternan con químicos, médicos y biólogos —abstractos unos, los otros prácticos— son tratados con igual cariño, sin subordinar principios a aplicaciones, en una integración del hombre con su entorno cultural y filosófico.

Papp maneja con maestría el conflicto entre caudal de conocimiento y su enunciación simplificada. En ese sentido, el ahorro de detalles y la elección de símbolos contribuyen a la agilidad del mensaje, a la vez que lo revelan en toda su erudición y humanidad.

El libro se cierra con una conclusión acerca del valor de la incertidumbre en el campo científico, formidable aventura de la investigación de este siglo, sintetizada en un antiguo lema que comparaba la ciencia a una esfera: más crece su radio, más grande se vuelve su superficie de contacto con lo desconocido.

Claudia Pérez Leirós



Rosquillas anudadas y otras amenidades matemáticas. Martin Gardner.

Trad. de Luis Bou. Labor. Barcelona, 1987, 302 págs. Alrededor de A 400

El número π , famosa razón entre circunferencia y diámetro de un círculo, pudo calcularse en 1987 —superordenadores y otras invenciones mediante— con una precisión de más de 100 millones de cifras decimales. Este número, para el que parecen no bastar 5 ó 50 decimales, constituye un elemento tradicional en la cultura matemática y su cálculo se ha transformado, en estos días, en uno de los desafíos para comprobar confiabilidad de procedimientos empleados. Buscar el valor más preciso de π , es uno más de los "entretenimientos matemáticos" que cuentan con numerosos y entusiastas seguidores y, afortunadamente, con una gran colección de títulos dirigidos a un público exigente dispuesto a poner a prueba su ingenio.

En esta línea se inscribe la extensa obra de Martin Gardner, autor de más de 25 libros y cientos de publicaciones de matemática recreativa, incluida aquella sección "Juegos matemáticos" de la revista *Investigación y Ciencia* —versión española de *Scientific American*. Gardner, con una vasta experiencia, ha introducido a sus lectores en problemas de gran actualidad —incluso a nivel de matemáticas profesionales— a través de problemas, trucos, paradojas y rompecabezas.

Rosquillas anudadas se compone de 21 capítulos en que se mezclan cuestiones técnicas y entretenimientos novedosos, con aspectos filosóficos y anécdotas históricas

que caracterizan sus últimas publicaciones. Ejemplos de la actualidad y estrecha relación de los temas tratados con el trabajo reciente de matemáticos contemporáneos, son los capítulos titulados "Sim, Tragón y Pista de carreras", basado en el Teorema de Ramsey; "Números de cruces" y "Conjuntos de puntos sobre la esfera", dos situaciones aún no resueltas, y "Rosquillas: En cadeneta y anudadas" que da el título a este libro.

Acotaciones bibliográficas complementan esta obra que será de gran interés para los amantes de los juegos matemáticos que buscan algo más que un pasatiempo.

C. P. L.



Introducción al conocimiento de la ingeniería genética.

Anibal R. Márquez.

Hachette. Buenos Aires, 1988, 226 págs. Alrededor de A 160

Un buen tratado de divulgación científica pone de manifiesto la exquisita combinación de conocimiento y capacidad para transmitirlo del autor —cualidades no del todo frecuentes— y por tanto, su elaboración es una empresa ambiciosa. Al criterio en la selección de temas, lecturas, complementarias y ejemplos, se suma a veces, un envidiable talento narrativo que resulta en una comprensión de la ciencia por parte del gratificado lector, como una más de las actividades creativas del hombre. Desde luego, esta comunión de objetivos y resultado requiere conocimiento, cierta experiencia docente, pero sobre todo, ingenio y humildad para acercar aún el tema más complicado a la cotidianidad del lector.

En *Introducción al Conocimiento...*, Márquez, investigador y Profesor de la Universidad de La Plata, presenta cuestiones relacionadas con la biotecnología y la ingeniería genética. En los cinco capítulos centrales, define innumerables conceptos vinculados con esas áreas e incluye párrafos sobre diversos temas como SIDA, desastres nucleares, magnesio generador de la vida, híbridos y otros tantos. No es el hilo del relato el encargado de resaltar conceptos —en ciertas oportunidades recurre al uso de mayúsculas— y el texto se constituye en una cantidad de información de difícil manejo para legos, a quienes se dirige esta obra.

Los capítulos precedentes están flanqueados por dos, titulados "Ciencia e Investigación I y II", en que el autor expone sus puntos de vista con respecto a la necesidad de promover un desarrollo científico y tecnológico de la Argentina, estrategia que asocia al poder. La guía bibliográfica ilustra en forma general los temas desarrollados y las escasas figuras corresponden a fórmulas químicas. El libro incluye un glosario.

C. P. L.



Trastornos del lenguaje I, II y III.

Jean A. Rondal y

Xavier Seron. Trad. de Nuria Pérez de Lara. Paidós. Buenos Aires, 1988, 828 págs. Alrededor de A 340

Esta es una obra dirigida en especial a logopedas y fonoaudiólogos, aunque puede interesar también a psicólogos, pediatras y neurólogos infantiles.

En su primer tomo, presenta un análisis profundo del lenguaje oral y escrito y de la neurolingüística, enfocado desde la adquisición del lenguaje y aspectos evolutivos y diferenciales como el sexo o las clases sociales: "Lo que diferencia las clases sociales desde el punto de vista lingüístico es la frecuencia de utilización de un código dado, en los principales contextos de socialización: Se emplea un lenguaje restringido y otro elaborado". En los siguientes capítulos se encara el tema de la dotación neurofisiológica de la actividad lingüística, con gráficos simples y comprensibles y, como en el resto de la obra, abundantes citas bibliográficas sobre cuestiones particulares. Al finalizar el primer tomo, se plantea la problemática de la afasia, en forma práctica y multidisciplinaria. Los autores no parecen tener una línea determinada y optan por dejar librado al jui-

cio del lector ya informado la elección de la mejor conducta y terapéutica.

En el volumen II, Rondal, Seron y colaboradores abordan los problemas de la palabra relacionados con una perturbación del ritmo. Se plantea la inteligibilidad lingüística del farfalleo, entidad que presenta cerca de un 1,8% de la población infantil entre los 7 y 8 años. A este respecto, recomiendan la no intervención cuando el interesado no lo manifiesta como problemática. Más adelante se presentan las alteraciones en la fluidez de la expresión verbal, tartamudez, tanto desde el punto de vista orgánico como emocional. En relación a los trastornos de la voz, se enumeran de acuerdo a su etiología, con diagnóstico y tratamiento y en cuanto a las alteraciones auditivas —diversos tipos de sorderas—, una vez expuestas, los autores proponen pruebas audiológicas con fines diagnósticos, mientras que dedican considerable importancia al concepto de "comunicación total" para la reeducación de estos pacientes.

En los últimos capítulos resumen las alteraciones lingüísticas en el retrasado mental, de acuerdo al coeficiente intelectual de Stanford: establecen una comparación del niño normal con afectados por mongolismo —síndrome de Down—, debido a la mayor experiencia en estos pacientes. Este volumen termina con una visión global del autismo infantil precoz.

Las afasias congénitas o adquiridas y su maduración, es el tema que se retoma en el tercer tomo, discusión que se enriquece con una revisión sistemática de los estudios experimentales americanos, a partir de los cuales los autores hacen hipótesis etiológicas y consideraciones acerca de la detección y reeducación de estos niños. La dificultad en la adquisición del lenguaje escrito ocupa el capítulo titulado "dislexias": Estienne, quien firma esta sección, describe detalladamente los métodos de diagnóstico y la interpretación de resultados, su génesis afectiva, neurológica; su aparición como consecuencia de un mal aprendizaje escolar.

Bajo el título "Lenguaje y ceguera" se establecen los efectos de una pérdida total o parcial de la visión en la adquisición del lenguaje. En 1935, Piaget describió el desarrollo cognitivo en la primera infancia (período sensorio-motor) y por ser la visión uno de los motores fundamentales de este período, los autores destacan el papel del lenguaje y de un correcto aprendizaje lingüístico en estos niños.

Si bien la obra no pretende agotar los temas planteados, constituye un interesante aporte al conocimiento de los trastornos del lenguaje y, mediante una extensa guía bibliográfica, abre un debate para los especialistas.

Norberto Iglesias

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, suscríbese 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:





PROLI

Pronósticos literarios

Proli Nº 6

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, 6º "28" (1038).
3. Entre todas las tarjetas correctas que tengan matasellos de correo anterior al 10 de enero de 1989 se sorteará una orden de compra por 400 australes en Librería Gandhi, Montevideo 453.
4. El resultado se dará a conocer por carta al ganador. Se publicará la respuesta correcta en la edición Nº 7 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 Nº 7 que se publicará en la edición de igual número.



- 1) ¿Qué escritor argentino era apodado "El hombre de la vaca"?
L: Antonio de Monteavaro.
E: Omar Viñole.
V: Emilio Becher.



- 2) ¿De qué origen era W. H. Auden?
L: Inglés
E: Norteamericano.
V: Irlandés.

- 3) ¿Qué comió Garganella antes de dar a luz a Pantagruel?
L: Carbonada.
E: Guiso de cebollas.
V: Cabeza de buey al vino tinto.
- 4) ¿Cuál es el nombre de la joven medium de Las Bostonianas?
L: Verena Tarrant.
E: Olive Chancellor.
V: Señora Luna.

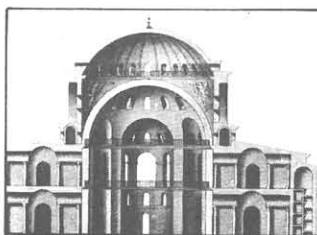


- 5) ¿A quién dedicó Belisa Doolittle su poema "El maestro"?
L: Ezra Pound.
E: Sigmund Freud.
V: D. H. Lawrence.



- 6) ¿Cuál era el seudónimo con el que firmaba sus libros el escritor de habla inglesa Héctor Hugh Munro?
L: Mark Twain.
E: Saki.
V: O. Henry.
- 7) ¿Qué es Beowulf?
L: Un cantar de gesta inglés.
E: Una saga islandesa.
V: Un episodio del Círculo de Kiev.

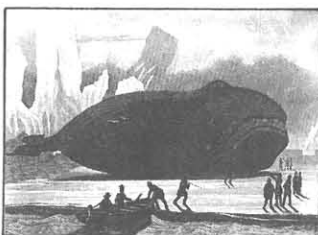
- 8) ¿Cuál es el nombre de la ciudad utópica inventada por Charles Fourier?
L: Harmonía
E: Anatolia.
V: Ardis.



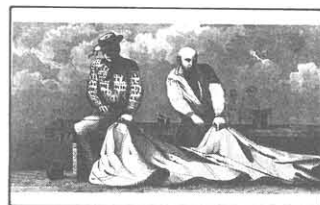
- 9) ¿Cómo murió Madame Bovary?
L: Por envenenamiento.
E: Arrojándose bajo un tren.
V: De tisis.



- 10) ¿Quién escribió El mundo silencioso?
L: Jacques Cousteau.
E: Hellen Saphouan.
V: Moustaphá Saphouan.



- 11) ¿A quién está dedicada Moby Dick?
L: James Thomson.
E: Nathaniel Hawthorne.
V: Ralph Waldo Emerson.



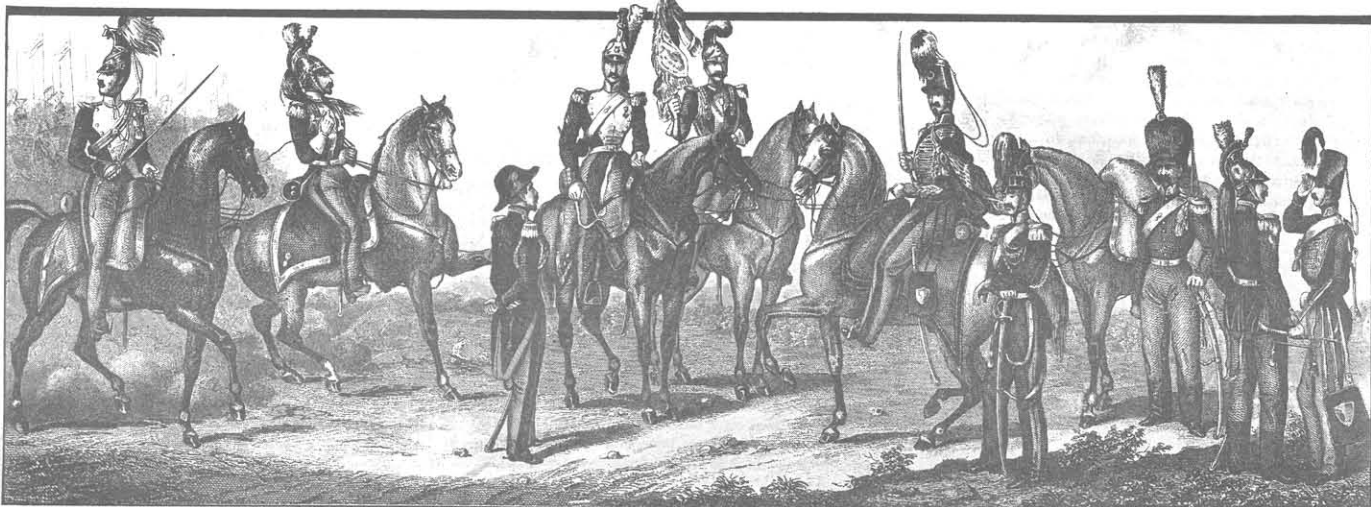
- 12) ¿Qué cuento de Hemingway termina así: "En el lago, sentado en la popa del bote, en aquella hora temprana, mientras su padre remaba, Nick tuvo la completa seguridad de que nunca moriría"?
L: "Los asesinos".
E: "Las nieves del Kilimanjaro".
V: "Campamento Indio".

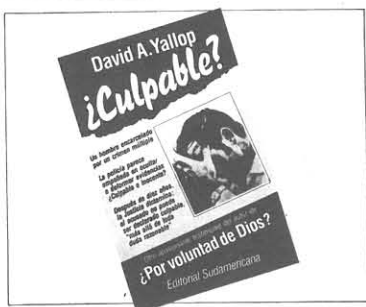


- 13) ¿Quién escribió Las siete plagas?
L: Sholem Aleijem.
E: Isaac Bashevis Singer.
V: Saul Bellow.

	L	E	V
1			
2			
3			
4			
5			
6			
7			
8			
9			
10			
11			
12			
13			

Solución del Proli Nº 5: 1) L; 2) V; 3) V; 4) E; 5) L; 6) V; 7) L; 8) V; 9) E; 10) L; 11) E; 12) V; 13) V.
Ganadora del Proli Nº 4: Laura María Gigli.





DAVID A. YALLOP
¿CULPABLE?

El 17 de junio de 1970, en el pequeño distrito rural de Pukekawa, al sur de Auckland, Nueva Zelanda, Harvey y Jeanette Crewe fueron asesinados en su casa.

Algún tiempo más tarde, Arthur Allan Thomas era acusado del crimen y declarado culpable.

Virtualmente, la totalidad de la evidencia que asociaba a Thomas con el crimen era circunstancial y, después de un segundo juicio en el que Thomas fue hallado de nuevo culpable, las dudas expresadas por miembros influyentes del público dieron lugar a algunas investigaciones y peticiones que desembocaron en un informe enviado al Consejo Privado, aunque sin éxito. Thomas permaneció en prisión. Cuando David Yallop (autor de la aclamada *¿Por voluntad de Dios?*) visitó Nueva Zelanda en 1978 quedó fascinado por el caso y la atmósfera que lo rodeaba. Comenzó entonces una profunda investigación de las circunstancias del asesinato de los Crewe y del juicio a Arthur Allan Thomas. El resultado de tales investigaciones es *¿Culpable?* El 17 de diciembre de 1979 se concedió a Arthur Allan Thomas el perdón real. En este libro se relatan los hechos que motivaron ese perdón.

(392 págs.)

TODA OPORTUNIDAD
ES BUENA PARA VISITARNOS
porque Librería - Editorial
EL ATENEEO
ES UNA FERIA DEL LIBRO
ABIERTA TODO EL AÑO.

- Tres pisos de exposición permanente.
- 150 Secciones especializadas.
- Extenso y diversificado surtido en cada tema.
- Las más recientes novedades en libros nacionales e importados.
- Amplio sector integralmente dedicado a libros y revistas en inglés y francés.
- Área de Computación: hardware, software, accesorios y revistas.
- Cartografía. Guías turísticas.
- Salón de Actividades Culturales: conferencias, presentaciones, y nuestro fondo editorial, integrado por obras que abarcan un muy amplio y variado espectro de la creación científica, técnica y literaria.

Por eso, toda oportunidad es buena para visitarnos:



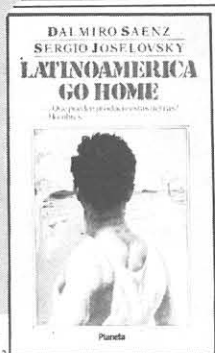
LIBRERÍA: FLORIDA 340
EDITORIAL: PATAGONES 2463

LOS LIBROS DEL MUNDO



**LATINOAMERICA
GO HOME**
Dalmiro Sáenz
Sergio Joselovsky.
**SOLAMENTE
FICCION?**

Quando el mundo del
norte se queda sin energía,
llega la hora del Tercer Mundo.
Original novela que imagina cómo nuestro
pueblo sobrevive recuperando
sus raíces.



**CAE
LA NOCHE
TROPICAL**
Manuel Puig.
**EL ESPERADO
REGRESO DE PUIG**

Tras años de silencio,
uno de los principales narradores
contemporáneos, vuelve con una
novela conmovedora y apasionante
que trata de la irredimible
soledad del ser humano.



**GRUPO EDITORIAL PLANETA
ARGENTINA**

Viamonte 1451 - 1055 Buenos Aires - Tel. 40-3323/45-0709

LOS LIBROS DE LA CREACION. LOS LIBROS DEL PENSAMIENTO. LOS LIBROS DE LA ACTUALIDAD... LOS LIBROS DEL MUNDO

CALAMITA / VILONSKAS

**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 Gendarmerie

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:

Osvaldo 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.