
Bárbaros:
El Zen
y Occidente

BABEL

REVISTA DE LIBROS

La esfinge:
Entrevista a
Roberto Fontanarrosa
Revista mensual, Año II,
Nº 15, marzo 1990, A 10.000



**Dossier: Luis-Ferdinand Céline:
Las flores del mal**

Textos inéditos de: Marcel Aymé/ Georges Bataille/ L-F Céline/ André Gide/ Jean-Marie G. Le Clézio/ Roger Nimier/ Guillermo Piro/ Francis Ponge/ Ezra Pound/ Además: exhumaciones de Paul Nizan/ George Steiner/ León Trotski y la última entrevista a Céline.

Lecturas: Quevedo: La Fortuna con seso/ La educación sentimental según Claudio Magris/ Un cuento inédito de Luis Chitarroni/ Homenajes: El último texto de Samuel Beckett / Como siempre: reseñas, investigaciones, anticipos, novedades, juegos y todo sobre el mundo editorial.



puntosur editores

De reciente aparición

Elementos de epistemología comparada



Enrique E. Mari

Enrique E. Mari,
Elementos de epistemología comparada

Defensa y democracia

Un debate entre civiles y militares

Coordinadores
Gustavo Adolfo Druetta (CEPVA)

Eduardo E. Estévez (FAI)

Ernesto López (FLACSO)

José Enrique Miguens (ANAFAS)



Varios autores,
Defensa y democracia.
Un debate entre civiles y militares



NOVEDADES

Torcuato S. Di Tella,
Hacia una estrategia de la Socialdemocracia en la Argentina

Hugo Chumbita,
El enigma peronista

Varios autores,
Teatro abierto 1982

Varios autores,
Poder, deseo y marginación.
Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro

Pedro Lipcovich,
El nombre verdadero

EDICIONES ULTIMO REINO presenta sus novedades

CHILDREN'S CORNER - ARTURO CARRERA
HULE - NESTOR PERLONGHER
ALAMBRES (2da. edic.) - NESTOR PERLONGHER
MERCADO DE OPERA - VICTOR F. A. REDONDO
SUSY SECRETOS DEL CORAZON - SUSANA VILLALBA
FONDO BLANCO - HORACIO ZABALJAUREGUI
POEMAS - PAUL CELAN
HASTA QUE DESPERTAR ES IMPOSIBLE (Primer Premio de Poesía "La Nación" 1988) - MARIA ROSA MALDONADO
PALABRAS A LA ARIDEZ - CINTIO VITIER
CANTOS - MARIANO GARRETA LECLERCO
ZARPA (en coedic. con XYZ, Uruguay) - CARLOS PELLEGRINO
POT POT (Colección UR Narrativa) - FERNANDO LOUSTAUNAU
CUANDO LAS URRACAS ORAN - ELVIRA HERNANDEZ
VAS A PREGUNTAR POR LA MEMORIA - A. GUTIERREZ
EROSION - DANIEL GUTMAN
EL HILO DE ORO - DANIEL CHIROM
MADAGASCAR - LUIS BACIGALUPO
INFIERNO SIN UMBRAL - GERARDO BURTON
CARACOL - GUILLERMO SAAVEDRA
LAS MIRTIAS / LA BULINA - EMETERIO CERRO
IMPRUDENTES INSENSATAS - PATRICIA JAWERBAUM
CARTA DE VIAJE - ELVIRA HERNANDEZ
POEMAS DE LA VOZ Y DEL SILENCIO - FLORENCIA GUIRALDES
EN VENTA EN LAS MEJORES LIBRERIAS DEL PAIS. [DISTR. 855-3472]



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

CIRCE / ULTIMO REINO

presentan su colección de casetes de poesía

ANTOLOGIA DE AIRE
GONZALO ROJAS

CADAVERES
NESTOR PERLONGHER

LA CLARIDAD
EDGAR BAYLEY

DE PUÑO Y LETRA
MARIO TREJO

FUEGO LIBRE
PABLO COLL canta a ENRIQUE MOLINA

En preparación:

JAVIER COFRECES: HISTORIAS DE LA GRAN BOA

EMETERIO CERRO: VOZ DE UN SUEÑO A SUR

EDUARDO MILEO: MUJERES

GRUPO ULTIMO REINO

En venta en ZIVAL'S (Corrientes y Callao), LIBER/ARTE (Corrientes 1555), etc. [Distr.: 855-3472]



BABEL

REVISTA DE LIBROS

Babel, revista de libros, Año II, N° 15

Dirección: Martín Caparrós y Jorge Dorio.

Dirección periodística: Guillermo Saavedra.

Secretario de redacción: Salvador Pazos.

Coordinación y corrección: Eduardo Mileo.

Jefe de arte: Elías Rosado.

Colaboradora de arte: Andrea Salmini.

Circulación: Fabián Chefec.

Secciones y columnas: Nicolás González Varela y Andrés Rosler (Impresiones del mundo); Marcos Mayer (Ripios nacionales); Luis Chitarroni (Siluetas); Nicolás González Varela (Actualidad); Pablo Avelluto (Imagen y sonido); Marcelo Cohen (Batidore libero); Alicia Paz (Psi); Germán L. García (Informe para el psicoanálisis).

Corresponsales: Elvio Gandolfo (Uruguay), Christian Kupchik (Suecia), Armando Mena (México), Néstor Perlongher (Brasil).

Colaboran en este número: César Aira, Adriana Amante, Mágara Averbach, Jorge Bandín, Walter Caracciolo, Hernán Ferreirós, Cristian Ferrer, José Luis Fliguer, Alfredo Grieco y Bavio, Fernando Herrera, Paula Hochman, Juliette Igier, Claudia Kozak, Norberto Gabriel López, Daniel Lutzky, Fabián Mosenzon, Omar Mosquera, Fernando Murat, Julio Ortega, David Oubiña, Guillermo Piro, Carlos Riccardo, Eduardo Rinesi, Antonio Rosa, Matilde Sánchez, Vivian Scheinsohn.

Diseño de tapa: Eduardo Rey.

Foto de tapa: el coracero Louis-Ferdinand Destouches (Céline), durante la Primera Guerra Mundial.

Composición: Letter Laser, Perú 457, 2° cuerpo, 4° F.

Películas e Impresión: Impresora Balbi S.A., Belgrano 5945, Wilde.

Distribuidor en Capital: Juan C. Gómez, Víctor Martínez 1606.
Distribuidor en interior: SADYE, Belgrano 355, 9°.

Babel es una publicación de Puntosur SRL, Julio A. Roca 751, 3° B, tel. 331-3725, 30-7595 y 34-0627,

(1067) Buenos Aires, Argentina. Registro de la Propiedad Intelectual: 164.824. Editor responsable: Gabriel A. Fontenla. 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.

S U M A R I O

El libro del mes. *La Internacional Argentina*, de Copi. Pág. 4.

Sucesos argentinos/ Opiniones/ Ranking del mes. Pág. 6

Impresiones del mundo/ Medios. Pág. 7

Narrativas. Pág. 8

Ripios nacionales. Pág. 10

Siluetas. Pág. 11

Bárbaros. *El Zen y occidente*. Pág. 12

Actualidad. Pág. 15

Dossier. Céline, las flores del mal. Pág. 18

Lecturas. Quevedo: *La Fortuna con seso* (selección). Pág. 30

Imagen y sonido. Pág. 31

Homenajes: El último texto de Samuel Beckett/ La batalla del soliloquio. Pág. 32

La mesa de luz. El buscón. Pág. 35

Humanidades. Pág. 36

Lecturas. *La educación sentimental*, por Claudio Magris. Pág. 38

Batidore libero. Pág. 40

Anticipo I. *La mujer pez*, de Jorge Dorio. Pág. 41

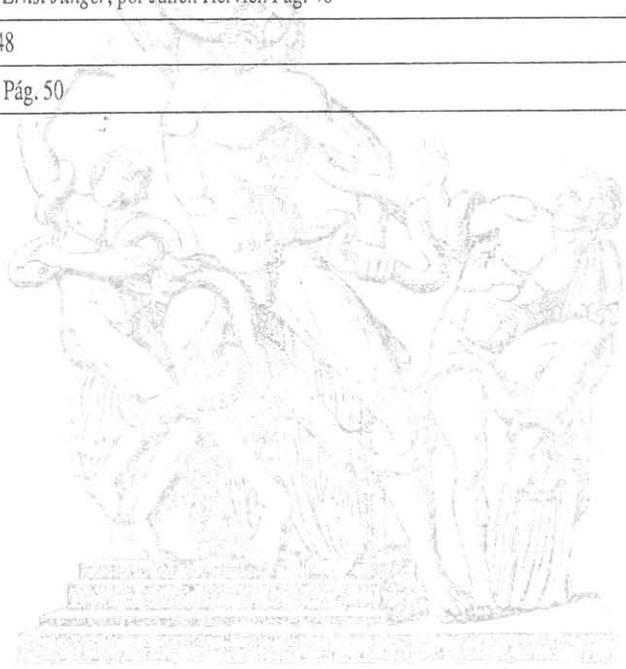
Lecturas. *La copia de un gramo*, un cuento de Luis Chitarroni. Pág. 42

La esfinge. Entrevista a Roberto Fontanarrosa. Pág. 44

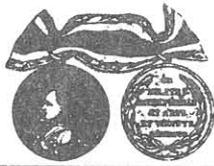
Anticipo II. *Conversaciones con Ernst Jünger*, por Julien Hervier. Pág. 46

Psicología y psicoanálisis. Pág. 48

El potrero. Los juegos de Babel. Pág. 50



Buena es la vida, pero mejor es el vino (Fernando Pessoa).



Copi: La Internacional

Conocí a Nicanor Sigampa a París, a finales del ochenta y seis. Claro que ya antes había oído hablar de él, como todos los argentinos de mi edad. Aquel negro colosal había sido nuestra estrella nacional de polo hasta que, en 1968, una caída de caballo le impidió seguir practicando este deporte. Último vástago de una de las pocas familias de esclavos emancipados que consiguieran hacerse un nombre entre la aristocracia, se había retirado a París a vivir de las rentas. Me lo encontré en el Café de la Paix, donde me había citado por teléfono. Iba vestido con un sobrio terno gris de hilo y un abrigo de casimir azul; llevaba el pelo cuidadosamente engominado. Bebía whisky con Coca-Cola.

—Conozco sus poemas —me dijo en tono respetuoso, pero sin aventurar más.

No me gusta que me hablen de mi obra, y menos aún para no decir nada. Le pregunté si todavía montaba a caballo.

—Voy tres veces por semana al picadero del Bois de Boulogne, pero los caballos de París no son como los de las pampas...

El personaje me pareció antipático. ¿Qué esperaba de mí? Continuó hablando, en tono afectado, de las ballerizas de uno de sus primos, proveedor de la reina de Inglaterra, al tiempo que hurgaba en sus soberbios molares con un montadientes de oro y marfil, operación que repetía cada vez que masticaba una de las patatas fritas que acompañaban como aperitivo a su cuba-libre; yo, por mi parte, me contentaba con sorber una infusión.

Se acercaban las navidades, y la plaza de la Opera estaba muy animada. Nicanor me señaló a un grupo del Ejército de Salvación, instalado junto a un puesto de castañas.

—La vieja Europa —dijo sonriendo con desprecio—. Nosotros bailamos tango para hacer colectas.

Me pregunté cómo pasaría sus días en París; yo no me equivocaba al adivinar en él una personalidad solitaria por debajo de aquella desenvoltura mundana, contenida y muy argentina, copiada de los viajeros ingleses de principios de siglo. Un producto típico del barrio porteño de San Isidro, me dije, por muy negro que sea.

Una joven dama del Ejército de Salvación nos divisó a través del cristal y entró en el café sin dejar de cantar. Vino derecha a nosotros, y ya me disponía a sacar algunas monedas de mi bolsillo, cuando Nicanor, con gesto majestuoso, se quitó su Rolex para arrojarlo al cepillo de la joven. Esta se desdizo en agradecimientos. El gesto había sido observado por numerosos turistas, y fuimos aplaudidos por una familia de japoneses.

—¿En la Europa de hoy los pobres tienen más necesidad de relojes de oro que de bistecs argentinos! —dijo riendo.

Empezaba a irritarme. Me serví un poco más de infusión. La joven del Ejército de Salvación había dejado la puerta abierta y yo me encontraba en medio de la corriente de aire. Nicanor masticó dos pata-

tas fritas más antes de que me decidiera a preguntarle en qué podía yo serle útil; pero él se me adelantó:

—¿Ha oído hablar de la Internacional Argentina?

—No. ¿Qué es, un club de polo?

—Oh, no, nada de eso.

Se sacó del bolsillo una tarjeta de visita de bordes dorados (decididamente, a aquel hombre le encantaba el oro), sobre la cual podía leerse, escrito en caracteres que vagamente recordaban la escritura colonial: "Internacional Argentina", y debajo: "Frutos de la Imaginación".

Por un momento creí que pudiera tratarse de una compañía de import-export, especializada en productos exóticos, como la fruta de la pasión.

—Nuestra organización —se apresuró a decirme— sólo agrupa a la crema de las artes y de la inteligencia, y naturalmente, hemos pensado en usted. Evidentemente, no sólo contamos con argentinos: toda persona que comparta nuestras ideas en bienvenida.

Me encontraba, sin duda, frente a un excéntrico, por no decir un loco. Mientras hablaba, su vista se mantenía perdida en el vacío, salvo cuando se miraba en el espejo que había a mi espalda.

—La Internacional Argentina se propone coordinar las acciones en que participan de manera desordenada todos los argentinos que viven en el extranjero.

—¿Qué acciones? —me atreví a preguntar ante su silencio repentino.

—Lo ignoramos todo de tales acciones, salvo el hecho de su existencia.

Sacó y entreabrió una billetera de cocodrilo ribeteada en oro.

—Es evidente —su tono era ahora grave— que existe una relación entre Maradona, Eva Perón, el porvenir de la Patagonia, y los inefables relatos de nuestro bienamado Jorge Luis Borges.

Sacó de la billetera unas cuantas instantáneas que colocó ante mis ojos.

—Tenemos la prueba gráfica de que tres arquitectos argentinos, que lo ignoraban todo unos de otros, construyeron simultáneamente tres monumentos idénticos en tres diferentes sitios del planeta. Esta forma, que recuerda una piña, encierra una mezuquina en Estocolmo, una central nuclear en Chile, y una pajarera en Sidney. Dos escritores de gran renombre publicaron el mismo día la misma novela, uno en Barcelona y otro en Bogotá. Y podría aún citar mil ejemplos más. La historia está llena de signos de este tipo.

Sin querer me puse a estornudar. Pedí al camarero dos aspirinas, intentando interrumpir las formidables palmadas que Nicanor me asestaba en la espalda, como si semejante tratamiento sirviera para detener mi tos. Nos debía haber salido a la calle con aquella nieve. Por momentos veía echarse encima la gripe que tanto temía. Y todo por venir a escuchar los sentimientos de un loco amable. Tal como se me había presentado por teléfono, lo había tomado por el envío de alguna revista

Entre la imaginación y la práctica

"Le estaré, pues, muy agradecido si saca del bolsillo su estilografía y tacha, a medida que vaya leyendo, todo lo que voy a escribir. Gracias a este simple artificio, al término de la lectura le quedará en la memoria tan poco de este libro como a mí, puesto que, como probablemente ya habrá sospechado, prácticamente ya no tengo memoria". El uruguayo

Hará un par de años asistí a una serie de charlas de César Aira sobre Copi, en el Centro Ricardo Rojas. Durante esos cuatro encuentros Aira nos convenció, tanto por la inteligencia de su análisis como por la conocida fidelidad de sus pasiones literarias, de que estábamos ante un autor sencillamente genial, único y extraordinario, juicio con el que hoy yo no coincidiría del todo. Aún así, las ficciones de Copi plantean enigmas y un tipo de diversión singular al lector; entre ellas, el Uruguayo, uno de los relatos más admirables que se hayan escrito en los últimos tiempos —y el más perfecto de Copi—, contiene en sí una miniatura de toda su obra.

Recuerdo también que en esas clases, Aira no fue tan elogioso con La Internacional, que llegó a comparar con los bestsellers izquierdistas de cierto autor comprometido. Ocurre que La Internacional Argentina es un libro extraño para Copi. Es la historia más "tradicional", que haya escrito y, por lo tanto, la más excéntrica dentro de una obra inclasificable. Se trata de un cuento de argentinos en París, escrita por un argentino en francés. En cierto sentido, una especie de "Allá lejos y hace tiempo", la novela de Hudson. Porque es un relato de la memoria, el último escrito antes de su muerte, La Internacional parece la más lenta de sus novelas. Hay en ella cierto descubrimiento de la lentitud, en lugar de vértigo. Al contrario de la cita, es este un relato "para quedar", el testimonio, ciertamente bufo, de una conspiración inaudita.

Las novelas de Copi, me refiero a El baile de las locas y La vida es un tango, tienen una estructura similar al cuento folclórico: de hecho, cada una de ellas contiene en su interior innumerables cuentos, pues progresa según la superación de incidentes o catástrofes. A cada desastre, que el protagonista siempre sortea en forma aleatoria, siguen otro y otro hasta el final, que nunca es un desenlace satisfactorio de la serie de catástrofes, sino la resolución provisoria de una catástrofe cualquiera. Al igual que en la cita del Uruguayo, cada desastre va tachando el precedente, como si la escritura, en lugar de avanzar, retrocediera sobre sí misma para tacharse. Escribir como ejercicio de memoria fugaz; para

luego olvidarlo todo. Ocurre que cada uno de esos incidentes modifica en forma radical el panorama anterior, con una velocidad tal de alternancia entre cataclismo y transformación que elimina la noción narrativa de tiempo. ¿Cuántos incidentes pueden incluirse en una página o un capítulo?, parece preguntarse Copi, y, por lo tanto, ¿cuánto tiempo dura una página...?

Por el contrario, La Internacional no progresa exclusivamente según la acumulación y superación de incidentes y catástrofes, sino también en base a una intriga internacional. Darío Copi, un poeta de segundo orden, recibe la propuesta de ser candidato presidencial en Argentina. Su sponsor, el imponente magnate negro Nicanor Sigampa, ha organizado la improbable Internacional Argentina, Frutos de la imaginación, que subvenciona a artistas exiliados.

Sigampa, apellido que designa una tribu africana, es hijo de Rosalyn Faulkner, cuyo nombre evoca tanto a la madre de la dinastía Kennedy como a la mítica región literaria de Yoknapatawpha. Ahora bien, los primos del magnate argentino, en esta familia a lo Buendía, se llaman Salame, Wong y Fedor, diplomáticos de Africa, Asia Menor y Rusia. Ellos frustrarán los planes de Nicanor de ver a Copi en el sillón presidencial, presentando a otro personaje, cierto poeta plagiarlo. Este tiene trato con una tal Raula, hija ilegítima de Borges con la encargada de la limpieza en la Biblioteca Nacional. "Era ella (la madre) quien se subía a las escaleras para buscarle al viejo los libros que consultaba para redactar sus plagios". Raula, a quien Borges reconocerá en la ancianidad, ha heredado de "El Divino" tan luego la memoria —como que a los seis años era capaz de recitar el alfabeto chino y el Corán sin equivocarse.

Pero si en la colonia argentina de París que describe Copi todos parecen estar emparentados, la propia familia del narrador tampoco se basa en la legitimidad sanguínea. Hacía el fin, La Internacional incorpora una anécdota biográfica de la familia Damonte Tabora (contada, según recuerdo el comentario, en la autobiografía de Botana). Será esta infidencia palaciega la que desbarate la nominación de nuestro poeta.

Sin embargo, La Internacional, que multiplica referencias paródicas al realismo mágico, es también la narración de un complot bufo, una especie de caricatura de las tramas arltianas despojada de existencialismo. Obvio, esta internacional nada tiene de socialista, si ni siquiera parece estar provista de sentido. Por único proyecto, "contamos con su imaginación que será el motor de nuestra acción política", le ha aclarado Sigampa al futuro presidente. Tal frase bien podría provenir del Astrólogo. El manifiesto del candidato y su improbable doctrina de gobierno se reducen a su primer libro, "El sol rojo de las pampas", un poemario "maoísta y surrealista, existencialista y marxista", escrito en la adolescencia con el solo fin de impresionar.

Copi ha llegado a este tipo de conspiración por la lógica propia de su relato "más ar-

Argentina

intelectual interesada en publicar alguna de mis obras (la que con más frecuencia suelen pedirme es mi *Oda a la Cordillera*, un poema de gran fuerza pero, ¡ay!, inmaduro) y, por qué no decirlo, en ofrecermelo un posible cheque como compensación. Una vez tragadas las aspirinas, decidí excusarme, invocando como disculpa mi reuma, y él me propuso acompañarme hasta el taxi. Me cubrió con su paraguas hasta la parada, donde una muchedumbre cargada con paquetes dorados —era la moda en París también— se disputaba los escasos taxis.

—¡Qué tonto soy! —dijo Nicanor—, había olvidado que hoy he sacado el coche.

El automóvil, una limusina negra, estaba aparcado sobre el paso de peatones de la calle Halévy. Me instalé en un asiento extremadamente confortable. Le di mi dirección y me condujo hasta mi domicilio, con aire ausente, lo que no me molestó lo más mínimo, distraído como estaba por mis tenaces estornudos. Cuando hubimos llegado delante de mi portal, él se bajó a abrirme la portezuela, y me tendió un cheque.

—Es la beca que concedemos a nuestros nuevos amigos.

Contemplé el montante. ¡Quinientos mil francos nuevos!

—Me ha puesto por lo menos un número de más...

—Nada de eso. Llámeme en cuanto se encuentre mejor. Quisiera invitarlo a cenar

en mi casa.

A pesar de la gripe, corrí a mi banco al día siguiente. El cheque, girado contra una filial de la Banca Rothschild, era bueno. ¿Debía tocar aquel dinero? Al fin y al cabo, ¿qué sabía yo de Nicanor Sigampa, fuera de las viejas historias sobre su familia que me había contado mi abuela? El primer Sigampa (era el nombre de una tribu africana), nacido en cautividad en Argentina, había sido el brazo derecho del general San Martín, durante la guerra de Independencia. Emancipado con todos los honores tras la victoria, desposó a una hija natural del general, doña Nicanora, que fundó uno de los primeros salones literarios de Buenos Aires. Tan ilustre familia de color nacida de este matrimonio supo mantenerse, a lo largo de las generaciones, en el primer puesto de los ganaderos e industriales argentinos. Y aunque numerosos miembros de la misma tuviesen la piel blanca debido a los frecuentes mestizajes, Nicanor debía de pertenecer a la rama tradicional de la dinastía, rama que sólo establecía alianzas con miembros de las mejores familias negras de Filadelfia y Boston, ya que no parecía tener el menor asomo de sangre blanca.

(Tomado de: *La Internacional Argentina*, Copi. Trad. del francés de Alberto Cardín, Anagrama, Barcelona, 1989, 124 págs.

gentino"; al fin y al cabo, quizá sea ese el "color local" distintivo de la literatura rioplatense. Más estricto que parodia, sin embargo, sería decir caricatura. Caricaturas negativas, las de Copi, pues no consisten en acentuar los rasgos del personaje o la situación sino en pelarlos, en ir refinando su despojamiento absoluto. Como en las líneas desnudas de sus historietas, de trazos mínimos e inmaduros, las tramas sucesivas de *La Internacional* son inmaduras, casi infantiles. Y así es como un niño narraría una intriga, sin los "lujos" del relato, como llamaba Barthes a esos adornos sin otros sentido que asegurar el efecto de realidad. No hay lujo para Copi, entonces, salvo la multiplicación maligna de la adversidad.

Si las otras novelas de Copi son el reverso del lenguaje estático de sus historietas, *La Internacional* es un poco la novela de *La femme assise* o de *Las viejas putas*, con diálogos de neuróticos que por momentos la convierten en una pieza teatral. Y quizá porque en ella no hay manía ni velocidad "uniformemente acelerada", tampoco aparecen el travestismo ni la metamorfosis copianas, aunque no pudo privarse de un asesinato, desde luego truculento, a modo de emblema nacional, pues la víctima aparecerá en un frigorífico, con la cabeza embutida en una testuz de vaca...

Recuerdo que en sus charlas, Aira reflexionaba sobre el lugar de la memoria en la obra de Copi. Decía que hay un trabajo conjunto de la memoria y el olvido, que intentan responder sus novelas y cuentos. Habría en Copi una acumulación de los estratos de ficción como en una especie de cebolla interminable, donde nunca se llega a lo sólidamente real.

El reiterado fracaso de esa búsqueda aparece como tema en esta novela, donde la Argentina, la nada imaginaria de estos exiliados que no la evocan, sólo cobra vida a través de sus productos. Sus pumas, su champán, "delicioso pero sin burbujas" (?), su carne y su vino de Mendoza, frutos también de la imaginación, como *hrônir* extraídos —exportados o contrabandeados— del país que se ha vuelto ideal por obra del olvido. *Hrônir*, por lo demás, como meras caricaturas nacionales que logra salvar la memoria, cuando Argentina no es más sólida ni real que Tlön. De allí que el final sobreveniga como un corte, un fenómeno accidental de la narración que se produce en paralelo al último avatar del protagonista, para sugerir la amnesia simultánea de la conciencia y el relato.

Si sugeríamos que *La Internacional* es una suerte de *Allá lejos y hace tiempo* es porque Hudson y Copi —con las enormes distancias en tiempo y estilos— indagan el correlato entre memoria y escritura. Ambos se preguntan también cómo escribir una novela con argentinos pero en otra lengua. Una vez más el fragmento inicial, un "humilde homenaje escrito en francés pero pensado en uruguayo", aproxima una respuesta: de ese tiroteo entre imaginación y práctica ha surgido esta novela.

Matilde Sánchez.

Un barroco de nuestro tiempo

Copi ejerció su genio en tres o cuatro áreas: la historieta, la narrativa y el teatro como autor y actor. No es raro que un escritor pruebe suerte, a veces con igual éxito, en distintos géneros, o incluso que un pintor escriba, o un novelista haga cine, o cualquier otra combinación. No es imposible que el futuro inmediato del arte esté en esos pasajes. La grandeza única de Copi está en haber puesto en marcha una máquina artística general que podía lograr sus fines, y sólo podía lograrlos allí, en el deslizamiento interior de una forma a otra. Los críticos han notado que sus historietas ya eran un minúsculo teatro, pues mantienen un punto de vista fijo, de espectador sentado, ante la escena de los personajes. Del mismo modo su teatro tiene el estilo de sucesión de la historieta, y su narrativa tiene la unidad temporal del teatro, y su uso de la lengua el mismo minimalismo semiótico de sus dibujos, que se repite en las situaciones de sus obras teatrales... Por supuesto, estos cos pueden explicarse por la persistencia de un estilo, pero en su caso eso sería simplificar las cosas. Porque el estilo de Copi, o Copi mismo, no es una forma que actúa sobre contenidos indiscriminados, sino un continuo de transformaciones de forma a fondo y viceversa. Por haber pasaje, hay aceleración; y lo que primero atrae en Copi es su enorme velocidad, una velocidad que produce transformaciones, después de haber sido producida por ellas. Copi era conciente de este dispositivo que había inventado (pues era un refinado teórico de sí mismo, a despecho de la imagen que cultivaba de artista salvaje); lo dice en su penúltimo drama, *Les escaliers du Sacré-Coeur*, auto sacramental en verso que puede leerse como su testamento:

Et si je m'exprime en vers
c'est parce que le temps m'incite
à parler toujours plus vite.
Je suis prise d'un vertige
qui frisse l'imaginaire.

(Y si me expreso en verso / es proque el tiempo me incita / a hablar cada vez más rápido. / Soy presa de un vértigo / que roza lo imaginario.) En efecto, una velocidad de veras sobrehumana desemboca en la imagen, pero no para fijarse allí, sino para iniciar la vida que es la transmutación natural del arte. La imagen, para Copi, es el transexual en acción, o sea la Mujer El mundillo gay de París fue para él la escena de transformaciones que hizo posible su arte; pero a diferencia de grandes logros anteriores en el mismo terreno, como la *Zazie* de Queneau o las novelas de Genet, que al fin de cuentas se limitan a usarlo como tema, Copi creó un continuo multidimensional que incluye el pasaje arte/realidad en un sistema mucho más amplio, un pasaje generalizado. Su obra es un catálogo de transmutaciones; sobre el soporte de una rapidez frenética, pasamos del deseo al acto, del instante a la eternidad, de hombre a mujer, de la vida a la muerte, de humano a animal, de la memoria al olvido, de un idioma a otro... El único antecedente que vale la pena mencionar es el de los grandes barrocos: Shakespeare, Cervantes, Velázquez. Y yo creo que Copi fue el más grande artista barroco de nuestro tiempo, un ciudadano del Gran Teatro del Mundo, salvo que ese Teatro (y ese Mundo), el ambiente travestista en el que vivió, se lo dio la realidad, como un objet trouvé duchampiano, listo para entrar en la cinta infinita de los cambios. Y sin embargo, no fue un posmoderno: basta comparar lo suyo con el film *La Ley del deseo* de Almodóvar, que parece una ilustración de la temática de Copi, para ver el abismo que los separa; el argentino fue una de las últimas encarnaciones del gran artista modernista, que asume la plena responsabilidad de inventar una historia y ponerla en el mundo como algo que sucede de verdad. A partir de ahí, y sólo de ahí, se abrían las perspectivas barrocas del Sistema de las Artes. Respecto de la invención Copi era muy estricto; en una oportunidad en que se intentó afiliarlo a alguna corriente gestual o espontánea, reaccionó con energía: "El happening es algo que me da escalofríos. Es como si alguien entrara aquí y meara en el jarrón. Es odioso y vacío de historia. El happening es lo que no sucede". A propósito del cine, debe decirse que fue un género que este hombre renacentista no practicó; más que eso, lo odiaba, según él "por lealtad al teatro", pero en realidad porque su sistema de aceleraciones hasta la imagen lo hacía innecesario; algo aprecido puede decirse de la música, imposible en Copi porque no concebía el "tiempo real", que es el soporte exclusivo de la música, desprovisto de una historia, es decir de la posibilidad de volverse instante en la memoria-olvido. Porque estos dos términos se identifican, en uno de los pasajes más asombrosos del mago literario que es Copi; lo hacen sobre todo en sus dos mejores novelas, *La Cité des Rats*, donde desarrolla explícitamente su teoría de la conciencia y del acontecimiento, y en ese gran festival de amnesias operativas que es *El baile de las loeas*, por donde debería empezar el lector. Claro que también debería empezar por *El uruguayo*, su primer relato aunque no su primera obra maestra, pues la pieza *Eva Perón* es unos años anterior. De su teatro, que lamentablemente aún no ha sido traducido, el punto más alto creo que es *Las cuatro gemelas*, que funciona del principio al fin a golpes de resurrección. No son inferiores *El homosexual* o *la dificultad de expresarse* (que era la favorita del autor) o la maravillosa *Loretta Strong*, o *La noche de Mme. Lucienne*, en la que el perspectivismo barroco alcanza una tensión que no podría sospechar ni siquiera el más entusiasta lector de *El vergonzoso en Palacio* o *La vida es sueño*. En cuanto a las narraciones reunidas en *Virginia Woolf ataca de nuevo*, son tan buenas que se salen del sistema de Copi; con ellas, en un último avatar del continuo, asoma a lo universal y anónimo; Scherzazada habría podido contárselas al sultán, o un padre a sus hijos para dormirlos. En su última novela y su última pieza, *La Internacional Argentina* y *Una visita inesperada*, se ha perdido el impulso paroxístico que dominaba su creación, lo que no puede extrañar por cuanto en las dos el movimiento está obstruido por un tema; que sean temas tan melancólicos como la Argentina o el Sida es coherente con el cansancio o el desgano del fin del camino, con la enfermedad y la muerte; pues el continuo de Copi no fue una invención flotante sino el mito de una vida real, una "verdadera historia" de las que él creía imprescindibles para que hubiera arte.

César Aira

sucesos argentinos

BIEDMA EN BUENOS AIRES

Con motivo del reciente fallecimiento del gran poeta español Jaime Gil de Biedma, el miércoles 14 de marzo a las 19 tendrá lugar en el Instituto de Cooperación Iberoamericana —Florida 943— un homenaje al autor desaparecido. Entre otras evocaciones, el actor Lorenzo Quinteros hará una lectura dramatizada de algunos poemas de Gil de Biedma, bajo puesta en escena de Ricardo Holcer.

Jóvenes feriantes

En la XVI Exposición Feria Internacional de Buenos Aires, "El Libro, del Autor al Lector", a realizarse entre el 6 y el 23 de abril en el Centro Municipal de Exposiciones funcionará, por primera vez, un "Espacio Joven", con ámbito propio y actividades específicas. Una subcomisión integrada por Gustavo Bombini, Beatriz Borovich, Susana Itzcovich, Istvan Schritter y Silvia Viera ha convocado a tal efecto a adolescentes representantes de establecimientos educativos, clubes, comunidades,

etc., quienes elaboraron un programa de mesas redondas, charlas y debates, así como talleres de narrativa, música, teatro e historieta. "Espacio Joven" funcionará en la Planta Alta, sector "D" y contará con biblioteca, lugar de encuentro y bar y una sala de actos que ha sido bautizada "Horacio Quiroga".

El valor de la idea

Entre el 4 y el 7 de abril tendrá lugar, en el Centro Cultural General San Marín, Sarmiento 1551, el "V Congreso Internacional sobre la Protección de los Derechos Intelectuales". Declarado de interés nacional y auspiciado por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, el Instituto Interamericano de Derecho de Autor y el Ministerio de Educación y Justicia de la Nación, el congreso se reúne "con el fin de rever y actualizar el derecho de los creadores, para garantizar el control sobre sus obras, en defensa del capital humano y del patrimonio cultural". Se invita a participar a todos los involucrados en todas las disciplinas, quienes deben recabar información llamando al 805-1477, dirigiéndose a Cecilia Davidek o Virginia Ceballos.



Talleres, cursos, recursos

El comienzo del año lectivo, la persistencia de la crisis, y la creatividad agonística de nuestros compatriotas dieron lugar a un nutrido abanico de ofertas para las más variadas inquietudes culturales. Van aquí algunas de ellas:

—El Colegio Estudios Analíticos —"instancia de la Biblioteca Internacional de Psicoanálisis que se propone de manera preferencial instruir a graduados de disciplinas diversas sobre los fundamentos del psicoanálisis y sobre las consecuencias clínicas de los mismos"— inicia su ciclo lectivo el jueves 29 de marzo, a las 20.30. Los interesados en este programa, dividido en tres años, deben llamar al 961-8083 o dirigirse a Pueyrredón 538, 2ª B, 1er. cuerpo, de 18 a 21.

—Taller literario coordinado por Susa-

na Villalba. Dejar menajes en el 71-1143 o en el 583-4448.

—Talleres de poesía y narrativa a cargo de Luciano Vercesi y Betina Keizman. Comunicarse con el 785-4702 para concertar entrevista, de 8 a 12.

—Taller de poesía. Lectura y análisis de textos. Teorías literarias. Coordina: Luis Bacigalupo. Llamar al 89-1035.

—La Escuela de Cine Aquiles inicia su segundo año de cursos sobre cine, con la dirección de Angel Faretta, Edgardo Russo y Alejandro Bernal. Teoría y estética/Guion/ Realización. Llamar al 862-4971/1928 o dirigirse a Fco. Acuña de Figueroa 730. Vacantes limitadas.

—Talleres de reflexión teórico-política y análisis de la actualidad. Grupos de trabajo; examen de las concepciones y prácticas políticas; lecturas guías. Coordina el escritor y periodista Carlos Brocato. Informes: 961-3728, lunes, miércoles y viernes de 17 a 20.

—Grupos de crítica literaria a cargo de Marcos Mayer. Teoría, lectura y escritura de textos. Llamar al 772-7210.

—"Las poéticas de la modernidad: del romanticismo a las vanguardias". Seminario a cargo de Ricardo Ibarlucía. Dirigirse a Uruburu 145, PB "Estudio", de 17 a 20 o llamar al 802-7678. Comienza el 9 de marzo; vacantes limitadas.

—Semántica, Pragmática, Análisis del discurso: grupos de estudio y supervisión de lectura coordinados por Eva Tabakian. Informes en el 72-6333.

—El masaje como lenguaje. Seminario teórico-práctico a cargo de Jorge Gasseti. Llamar al 42-1090 y 30-8275.



Identidad herida

En la entrega N° 13 de Babel (pág. 39), un cronista encargado de cubrir las "Impresiones del mundo" se ha permitido acometer la crítica especializada sin abandonar el plano de las sensaciones aunque soslayando el "mundo" textual abordable.

En las antojadizas apreciaciones allí vertidas sobre mi libro *Filosofía americana e identidad* se usa un procedimiento muy trillado pero no menos despreciable: recortar expresiones incompletas y términos aislados para disconfirmar el sentido fundamental de la obra en cuestión, cuya lectura integral se deja facilistamente a un lado.

Además de trasuntarse una maliciosa intencionalidad —descalificar al autor por inculparlo fantiosamente de recibir prebendas monetarias—, con la aludida manipulación conceptual se pretende hacer cre-

er que el libro reivindica la tesis del punto final y la amnistía para los distintos sectores partícipes en nuestro opresivo desenvolvimiento nacional.

Tamaño adulteración no sólo acaba de ser repudiada enérgicamente por cinco investigadores de primer orden (ver diario *Sur* 17-1-90, pág. 6). Al presentar el libro en las Jornadas de Pensamiento Latinoamericano (Univ. Nac. Cuyo 16-11-89), el Dr. Cristian Buchrucker citó —para ilustrar las convicciones que imperan en el texto— un taxativo pasaje donde se cuestiona precisamente dicha supuesta tesis conciliatoria, la cual sólo fue enunciada como una variante existente acotada por el autor y no como la posición representativa del mismo. Debe pues transcribirse esa cita in extenso, sin las deformantes cortapisas impuestas por el cronista-censor e improvisado comentarista.

"Frente a tantas parcializaciones y exclusiones, la salida más ecuánime parecería consistir en inclinarse por la vía integrativa y hacer lo que han ensayado ciertos expositores: aceptar todas las tradiciones y reconocerlas como verdaderos legados.

Algo así como declarar la amnistía absoluta y el punto final para nuestra desgarradora historia patria. Sin embargo, las múltiples perspectivas sintetizadas no resultan fácilmente asimilables en un mismo plano de igualdad abriéndose en consecuencia otros interrogantes decisivos. ¿Cómo justificaremos, v. gr. todo lo que se ha hecho por desintegrar nuestra personalidad colectiva desde los tiempos de la conquista hasta la dictadura más reciente? ¿Cómo absolver el espíritu de cruzada que ha adoptado tantas formas diversas para sofocar las demandas de la población? ¿Cómo pueden incorporarse a la nacionalidad y conservárselos aún en una heterogénea y dinámica unidad —según nos plantea generosamente la nueva noción de identidad— a todos aquellos que dentro o fuera del país se han permitido atentar contra sus potencialidades humanas y naturales?" (p. 42)

En cuanto a las cualidades intrínsecas de la obra, no soy yo quien está mejor habilitado para pronunciarse sobre ello, pudiendo remitirse al lector a todos los comentarios que la misma ha recibido hasta

ahora en nuestro medio (*La Razón* 25-11-89, *La Nación* 31-12-89, *Sur* 28-1-90, *Clarín* 8-2-90). Tales comentarios, junto al indispensable tono crítico, han partido de datos reales y se han expedido a libro bien abierto, sin dejarse llevar por propósitos infonados ni por mera impresiones del mundo... interior.

H. E. Biagini

N. de la R: Como ha quedado suficientemente demostrado en otras ocasiones, Babel tiene un espacio disponible para la réplica como así también para toda reflexión suscitada por el material de la revista. El señor Biagini, no obstante, creyó necesario anteponer a esta respuesta una carta documento donde reclamaba el derecho a una respuesta a la nota de González Varela, bajo amenaza de emprender medidas judiciales. Los Tribunales están demasiado atestados de entuertos y conflictos como para recargarlos con la demanda de algo que Babel acostumbra a conceder automáticamente.

IMPRESIONES DEL MUNDO

Por Andrés Roszler y Nicolás González Varela

Les grands moments d'une vie: Así podría titularse esta biografía que Didier Eribon le dedica al maestro de la sospecha, Michel Foucault. El trabajo de reconstrucción trata de armar un retrato a través de una descripción intelectual y política de cuarenta años desde el fin de la Segunda Guerra mundial (que coincide con la entrada de Foucault a la *Ecole Normale Supérieure*) hasta su muerte en 1984. El punteo evita la interpretación o la lectura sensacionalista, dedicándose a precisar las coordenadas espaciales y temporales que delimitan el perfil del escritor, del *professeur*, del intelectual y del hombre de acción. Se aclaran puntos "oscuros" poco conocidos: sus difíciles primeros años, su tentativa de suicidio, su experiencia personal con la locura, sus intereses obsesivos por la psicología, su trabajo en el Hospital Sainte-Anne, su fascinación por Ludwig Binswanger, etc. Cronología detallada que concluye con la reflexión de Georges Dumezil según la cual Foucault estaba hecho como de una serie de máscaras. Edita Flammarion de París.



Como de "irrupción tumultuosa" se ha calificado la aparición, en el mundillo de la literatura italiana, de una pequeña ópera prima de 121 páginas titulada *Volevo I Pantaloni*, de una desconocida y novel escritora: Lara Cardella. Es la narración vígorosa de la historia de una adolescente siciliana y de sus combates cotidianos por afirmar su identidad femenina en un medio familiar, social y político entre demoníaco y cruel. En los límites de transfigurarse en una para-autobiografía o en un manifiesto feminista, desde críticos hasta teóricos de diverso pelambre han coincidido en destacarla como lo más relevante del último año. Este relato, que denuncia la enorme efectividad de los arcaísmos en las tradiciones para aniquilar cualquier inicio de emancipación humana, se consigue en toda la península (incluida Sicilia). Por 1200 miserables liras el ejemplar. Es de Mondadori...

Fredric Jameson como una "Performance" estimulante y excitante, el trabajo se aplica en abrir caminos nuevos sobre tópicos muy trillados (como son los análisis de la modernidad en ciudades, en este caso: París). La mirada con los lentes "Foucaultianos" de Rabinow encuentra huellas y pistas novedosas: el origen de las ideologías del poder burocrático con el nacimiento de las ciencias biológicas, la historia del arte refinado del período moderno íntimamente ligado al impacto espacio-temporal de la capital imperial, las biografías concretas de los "grandes" de la época enlazadas con trayectorias y destinos que reviven todo orden político-social que instauró nuestra máquina moderna. Precio liquidación en rústica: 35.000 verdes.

racional que imperaría en los mecanismos del trabajo actual, tanto en el ámbito de la producción como en el de consumo, y de la que también estaría infectada la teoría tradicional marxista y la concepción socialista de la sociedad futura. El segundo es un colectivo de autores que se reúnen bajo el título de *Wege ins Reich der Freiheit* (En el camino hacia el Imperio de la Libertad), compilados y al cuidado de Claus Leggewie y Hans Leo Krämer, donde se discuten todos los tópicos de Gorz relacionados con la posibilidad de una izquierda europea no-dogmática: el futuro real del trabajo, la cuestión económico-social, la estrategia política de la izquierda, la racionalización de la economía nacional, los problemas de una ética política revolucionaria, etc. Se exhiben en sus 320 páginas entre otros Dan Diner, Peter Glotz, Axel Honneth, Horst Kern, Claus Offe, Oskar Negt, Paul Ricoer, Alain Touraine, etc. La editorial repite; Rotbuch Verlag, los marcos: 38.

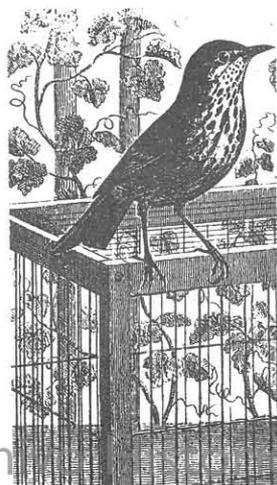
Foucaultianos en América: Uno de los máximos soportes del controvertido arqueólogo francés en las tierras del Norte (no es otro que Paul Rabinow, que junto con Hubert L. Dreyfus tienen un libro muy famoso en lengua inglesa que lleva el nombre de su santo) acaba de dar a luz, bajo el manto protector de la MIT Press en su colección "Social Constructions", el libro *French Modern-Norms and Forms of the social environment*. Calificado por

Acaban de aparecer, casi simultáneamente, dos libros de Alemania que se relacionan con el publicista ecológico-radical André Gorz. El primero se trata de su último opus, titulado *Kritik der Okonomischen Vernunft-Sinn Fragen am Ende der Arbeitsgesellschaft* (crítica de la Razón Económica), editado por la Rotbuch Verlag de Berlín, 257 páginas. Las tesis de Gorz, bajo un título de reminiscencias kantianas, intentan criticar toda una lógica

Efecto Gorbachov: éste parece llegar a las editoriales más importantes de occidente con la misma fuerza que descargó en el Este. La prestigiosa Basil Blackwell

londinense anuncia *The Second Economy in Marxist States* de María Los, 256 páginas donde se analizan diez casos comparados de la economía no-oficial en la URSS, Polonia, Hungría, Rumania, Yugoslavia, Cuba, Nicaragua, China, Angola y Tanzania como para producto de la economía oficial, entregándonos nueva luz sobre las perspectivas y los problemas de los movimientos reformistas de los años '80. Por ruinas 35,00 libras de la Reina. Por otro lado, uno de los más prestigiosos teóricos marxistas alemanes, Wolfgang Fritz Haug, ha concluido su Gorbatschow, un intento exhaustivo de penetrar analíticamente en la Teoría de la Perestroika en su teoría y en su práctica (inspirándose estructuralmente en el Lenin de Lukács, de 1924) siguiendo las líneas de continuidad desde 1917; edita Argument en tapa blanda, 480 páginas por 34 marcos germanos. Finalmente la Librairie La Découverte se despacha con *La Force ou la Raison. Histoire Sociale et Politique de la Pologne, 1980-1989* de Georges Mink, 320 páginas en torno a los particulares procesos que desembocaron en el primer gobierno pluralista de la Europa Oriental, impacto que conmocionó a las fuerzas de la Reforma Socialista Rusa, por 140 monedas galas...

Una más sobre la paranoia favorita de Freud; es el libro que el holandés Han Israels le ha dedicado al fenómeno Shreber. Con el título de *Schreber: Father and Son* se propone realizar un relevamiento analítico de este paradigma del freudismo (cuya exposición se encuentra en las "Notas sobre un caso de paranoia" de 1911) desde la publicación de las memorias de Paul Schreber en 1903 que tanto atractivo despertaron en Freud. Superando enfoques restrictivos (como el de Kohut o el más popular de Schatzman), devela las limitaciones de un Freud que hasta ese momento no había tenido experiencias sobre *esquizofrenias* y *dementia praecox*, el aporte oscurecido de Jung, la obsesión por identificar la manía persecutoria con represión de la homosexualidad, el olvido del mecanismo del asilo por todos los intérpretes, la identificación con el mismo Paul Schreber, su manía por triunfar sobre Fliess, etc, etc. Los fundamentalistas freudianos mirarán con desprecio esta reconstrucción de un caso que demuestra una teoría no sustancialmente apoyada por evidencias factuales que se consigue, editado por la Internacional University Press, por 50 dólares las 376 páginas. Para el escándalo....



Un suplemento para dos orillas

Anquilosados en fórmulas harto manidas unos, inconstantes y erráticos otros, los diarios argentinos parecen querer condenarnos a la indigencia en materia de cultura. El tratamiento de temas, asuntos y hechos culturales suele trazar un arco que va desde la actitud museológica hasta el pasatismo *à la page*, llegando a una indiferencia casi sin fisuras, en algunos casos.

Para paliar este apetito irrefrenable, los lectores argentinos pueden cruzar, una vez

más e imaginariamente, el río donde ayunó Solís y los indios comieron. Todos los viernes, el diario *El País* de Montevideo edita un jugoso suplemento cultural que, hoy por hoy, no tiene parangón en estas sufridas tierras. En doce páginas tamaño tabloide, diagramadas con elegancia y generosidad para los espacios, los famélicos compatriotas pueden hallar entrevistas a gente de la talla de Alfredo Zitarrosa, Hermenegildo Sábat o Griselda Gambaro, notas sobre el cine y su historia, el teatro, la música, la arquitectura, la pintura, la danza y, naturalmente, la literatura de todo tiempo y lugar, cuentos universales o de contemporáneos muy cercanos, reflexiones sobre ciencia, economía, política y sociedad, entretenimientos, novedades, retratos de próceres de todos los tiempos, apuntes sobre el uso del castigado idioma de Cervantes, bibliográficas de ambas orillas y unas cuantas cosas más.

Este pequeño milagro ropialtense tiene un responsable principal, que suele esconderse detrás de una asombrada sigla: Homero Alsina Thevenet. Secundado por un cuarteto de valiosos colaboradores —Elvio E. Gandolfo, Rosario Peyrou, Beatriz Podestá y Rubén Torres—, el ínclito HAT cuenta con la insustituible corresponsalía de Christian Kupchik, las plumas más lujosas de la región (muchas de ellas suelen transitar las páginas de este mensuario) y algunas firmas del primer mundo.

Con más de veinte números en la calle, la promesa de ediciones especiales de 16 páginas dedicadas a países o temas específicos (ya ha salido una sobre los Estados Unidos y otra sobre bibliotecas) y muy pocos deslices que bien pueden soslayarse, el suplemento se consigue todos los viernes en los kioscos del microcentro, allí donde los porteños suelen ir a darse cabezazos contra las pizarras de cotizaciones.

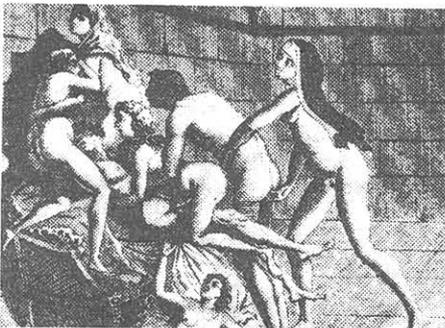


La desaparición de la Santa. Jorge Amado. Trad. de Rosa S. Corgatelli. Emecé. Buenos Aires, 1989, 420 págs. Alrededor de A 20.000

¿Qué es La desaparición de la Santa sino una serie inagotable de historias de familia, un relato de conciliaciones, retornos, abrazos y satisfacciones, es decir, un relato de milagros y creencias donde cada cual pone sus deseos al día? Esta novela, inscripta en el gesto veraz de la crónica y de la memoria, consiste en las andanzas de Santa Bárbara la del trueno, que siendo transportada de Santo Amaro a Bahía de Todos los Santos para una exposición en el Museo de Arte Sacra dirigido por Maximiliano von Gruden, decide abandonar su lugar de reliquia e imaginaria, baja del pedestal, toma su cuerpo de Yansá y se marcha.

Marcha, entre otras cosas, para poner fin a los conflictos históricos de Adalgisa (cristiana, frígida, acuciada por jaquecas y por un cura falangista) y terminar de una vez con la clausura de su sobrina Manuela. El pasaje de Santa Bárbara a Yansá, que hace que una imagen de piedra tome su manto y salga caminando naturalmente por las calles de Bahía, es lo que construye la figura fundamental de La desaparición de la Santa. Porque la otra figura, la otra escena que el texto organiza es la gran fiesta, la gran mezcla donde todo se confunde y donde lo que se pierde son, precisamente, las identidades. Una expropiación por la cual todos pagan, para estar allí donde se juegan las ficciones y navegan las utopías. Navegar, ya que la novela está pautada por las dos metáforas clásicas que han representado a las ficciones: el viaje (includiblemente homérico) y el sueño.

En el terreno de las maravillas, donde las imágenes salen caminando y los papeles aparecen mágicamente firmados por jueces que juran jamás haber realizado nada parecido, las creencias y las ficciones tejen y evidencian sus antiguas complicidades. Las ficciones trabajan sobre sistemas de creencias agotados, o por lo menos sobre sistemas que se muestran en el límite donde son consumidos como literatura. Cuando las creencias comienzan a evidenciar que son puro cuento, se tornan más legibles que creíbles. En una especie de intersticio entre lo que se lee, lo que se escribe y lo que se cree, se ubica este texto de Jorge Amado: hay una suspensión de cualquier tipo de racionalidad o de mirada que haga cuestión acerca de la posibilidad de



RECIENVENIDOS



Belladonna. Miguel Angel Groppo. Vinciguerra. Buenos Aires, 1989, 152 págs. Puesta bajo la proverbial invocación a Homero, esta novela recurre a la metáfora del viaje para recorrer, a través de las peripetias de Atilio, su protagonista, un camino metafórico que permita encontrar claves sobre los inmigrantes,

el arraigo, el desarraigo y otras turbideces de estas tierras.

Koko. Peter Straub. Trad. de Hernán Sabaté. Ediciones B-Grupo Z. Buenos Aires, 1989, 616 págs. En la mente de Koko, una mente desquiciada por la guerra Vietnam (y van...), se aloja un repertorio de ideas que son sólo variaciones sobre un mismo tema: ¿cómo matar? En un crescendo criminal que tiende a la desmesura, Koko va asesinando gente por el mundo y estampando su firma en una carta, después de cada crimen. En una suerte de poker de sangre, el perturbado protagonista reserva las cuatro últimas cartas para sus

que aquello que se cuenta no sea más que un cuento. Por eso el gesto del relato es dejar sentada la categoría del cronista. Supuestamente, la crónica cuenta aquello que sucede y también supuestamente, tiene mayor relación con lo real y con la verdad que con las ficciones. La crónica es una práctica de la verdad, se dice en algún momento de La desaparición... El cronista es aquel que puede ejercer la verdad como práctica escrita. Es una especie de testigo que sólo cuenta aquello que pasa por su mirada, obviando, desde ya, la cuestión del punto de vista. Uno ve hasta el límite donde la mirada comienza a ponerlo en cuestión.

El verosímil dominante en La desaparición... tiene que ver con la mediación de la magia. Es una pugna que se juega entre lo que el texto oferta como creíble y lo que cierto lector puede percibir sólo como legible. Entre lo que el texto ofrece como suceso y lo que el lector puede pensar sólo como mitología. Lo que se percibe claramente es la obviedad en la que el texto incurre cuando dirime la relación entre los dos sistemas: el cristiano, falangista y opresivo, de cuerpos clausurados y camas usureras, de jaquecas y castigos, frente al otro sistema de Yansá y oxirás, de fiestas, mezclas y carnavales, de cuerpos saciados y cerrojos partidos, de bailes y bahianas inmensas. Harto obvio y por momentos casi brusco. La desaparición... invierte los esquemas, cambia nombres y fichas del lugar, para producir un desquite que redunde en efectos similares. El efecto, para decirlo de una vez, es una inmovilidad, una especie de letargo que caracteriza a los sistemas perezosos que resuelven fácilmente la ubicación del enemigo, descomplejizando su posición y descargando sobre él una linealidad que es, en forma evidente, de una inverosimilitud rigurosa.

Si hay algo que caracteriza a las crónicas es la identidad que el género hace jugar entre escrituras y justicia. El cronista realiza una práctica de la justicia a través del saber: sabe y escribe lo que sabe, constituyendo una legalidad que lo postula como aquel que dice alguna verdad. Lo interesante de La desaparición... es que pone al desnudo aquello de lo cual se dijo y se dice tanto: que las ficciones sostienen cualquier forma de la verdad y del saber, que éstos encuentran allí su estructura y que la centralidad y el cuerpo de soporte en el cual se encuentra la ficción es lo que hace de la literatura un objeto impredeciblemente potente.

Entonces, el centro de La desaparición... es una teoría de la ficción y de las creencias, del relato y del deseo. No en vano el momento clave de la historia, cuando Yansá libera a Manuela del Convento de las Arrepentidas, pasa por una orden firmada que suspende y abre todas las posibilidades: el juez denuncia una falsificación (una especie de ficción de su nombre, su uso indebido) de la cual nadie puede dar cuenta ya que es la intervención de Yansá la que ha construido esa firma. Yansá desordena aquello que es plausible de ocurrir y redistribuye el orden del mundo bahiano, reescribiendo la infinita utopía de los deseos saldados: todos aquellos que cuentan con la simpatía del narrador saldan sus deseos en La desaparición..., cuestión que coloca al relato en una incomodidad inevitable.

La desaparición de la Santa es en definitiva una historia de amor, un policial frustrado, una puesta en absurdo del paranoico e inminente ataque rojo; un museólogo desesperado por la desaparición de la Santa tan preciada, el mismo museólogo en paz con la Santa inexplicablemente en su lugar, otra historia de amor, etc.

Además de un relato previsible, es un uso específico del bucle que generan las ficciones y las creencias. Los que delinquen en el "maravilloso" terreno de Amado pagan sus deudas a Yansá. Las víctimas deberían permanecer tranquilas a la espera de esta Yansá poderosa y salvadora. Tranquilizador e inmóvil como el entretenido texto de Amado. Demasiado y excesivamente tranquilizador.

Fernando Murat



Las muñecas de la calle del Cristo. Iván Silén. De la Flor. Buenos Aires, 1989, 214 págs. Alrededor de A 15.500

Hay una ciudad real (San Juan de Puerto Rico), atestiguada por los nombres propios de sus lugares (Palacio de Santa Catalina, Plaza de Armas, barrio La Perla, Avda. Ponce de León) que se sueña en el recorrer de algunos personajes-fantasma: la Primera Dama, Fausto Rodríguez, el Gobernador. Y hay una política real, atestiguada por otros tantos nombres propios (EE.UU., Puerto Rico) que se realiza todavía más en una trama ecéncrica e inverosímil de cuasi-intrigas palaciegas. De hecho, es posible leer en esta novela tantas veces palabras como "sueño", "soñar", "de-soñar", "irreal", "real", "realidad", etc., que tal exceso no puede más que concitar respuestas definitivas: o definitivamente se abandona en las primeras páginas o, también definitivamente, se lee de corrido, sin pérdida de tiempo, de manera casi inevitable.

Elegir la segunda posibilidad implica leer esta novela como una apuesta a la superación de viejas dicotomías del estilo de literatura realista/literatura fantástica o realismo/vanguardia que no por viejas y comúnmente denostadas dejan de hacerse sentir en mucha narrativa contemporánea. En efecto, Las muñecas de la calle del Cristo, tercera novela del puertorriqueño Iván Silén, se levanta sobre la paradoja de ser tanto novela político-realista (realismo político levantado a su vez sobre el fantasma de la invasión yanqui de 1898) cuanto mirada antirrepresentativa ("Te resiste porque en tu forma de mirar no había representación. En tu manera de pensar no había realismo"). Una paradoja que se resuelve narrativamente a partir de un sistema de desdoblamiento que juega a varias puntas: desdoblamiento de personajes (la Primera Dama es también Electra o Esquiza o Etcétera; Fausto es Garaboto u Orfeo); desdoblamiento de voces narrativas con constantes transformaciones pronominales ("Ella, tú, real como un sueño (...) te levantaste la falda de esposa virgen"); desdoblamiento sexual de Margarita (como no podía ser de otro modo: amante de Fausto pero también hermafrodita); desdoblamiento de lo real en sueño y del sueño en la realidad y, finalmente, desdoblamiento de lo público en lo privado y viceversa: si por una parte la novela narra el aprendizaje sexual de una Primera Dama hasta el momento virgen gracias a la homosexualidad de su marido el Gobernador, por la otra, tal aprendizaje se politiza al punto de invertir un enunciado primero del tono de "Tú estabas harta de política, porque la política aquí (con socialistas, con clandestinidad, o sin ella) era inútil" (p. 12) en otro como "Titubeé, pero comprendiendo (tú me iluminabas) que todo acontecía políticamente, decidí devolvete la traición" (p. 213). Escritura política que, sin embargo, acontece literariamente desde sus juegos verbales (de manera literal: juegos con derivados de verbos: motorizaste, nacionalistamente, suicidamente) y sus innumerables intertextos sometidos a una mezcla funambulesca: Dante, Borges, pero también las revistas Luz y Playboy. Escritura que se asemeja a esa que se escribe con lápiz labial en el espejo a fin de revelar, a último momento, que podía tratarse de una novela policial.

Claudia Kozak

amigos. Con la convicción de que sus vidas penden de un azaroso cordel, los cuatro amigos se reúnen con el desquiciado Koko con la intención de disuadirlo.

La cara de Dios. Adrián Sapetti. Galerna. Buenos Aires, 1989, 162 págs. Dice Vicente Battista en la contratapa de este autor que, hasta ahora, sólo había incursionado en la sexología: "Para narrar sus cuentos Adrián Sapetti recurre a la mirada de los protagonistas: un grupo de muchachos de no más de quince años que habrán compartido alguna esquina y alguna novia, el desaliento de una despedida o el alboroto de una conquista incref-

ble. Esos chicos, inevitablemente, construyen un mundo personal, tan despiadado y cruel como el mundo de sus padres".

El favorito. Steve Sohmer. Trad. de Edith Zilli. Emecé. Buenos Aires, 1990, 504 págs. Terry Fallon, un joven senador oriundo de Texas, se proyecta hacia una inesperada popularidad a partir de un atentado del cual, siendo testigo, termina ayudando a conjurar heroicamente. A partir de allí, la novela describe las dubitaciones del electorado acerca de la idoneidad real del senador, quien se ha convertido, en virtud del azar, en el favorito de las próximas elecciones.





La quincena soviética. Vicente Molina Foix. Anagrama, Barcelona, 1988. 269 páginas. Alrededor de A 90.000

Anagrama se convirtió, en los últimos años, en la más exitosa de las editoriales españolas. Se formó en el agitado año '68. Las primeras publicaciones fueron libros de teoría lingüística, filosófica, antropológica, política. Material nada común en los años del franquismo. Luego de la muerte del Generalísimo, el público dejó de interesarse por el ensayo, tal vez porque el género perdió el encanto adicional de lo prohibido. La editorial percibió inmediatamente este movimiento y dio un vuelco hacia la ficción. Se transformó en un boom. En pocos años Anagrama compró los derechos de toda la mejor narrativa contemporánea. Pero lo mejor es limitado y, evidentemente, la editorial no pudo cubrir su demanda con reediciones de Vladimir Nabokov o Truman Capote.

Así como los fabricantes de *Raid* prometen, cada año, una fórmula renovada y más eficaz; los editores, agentes y críticos literarios inventan nuevas literaturas para asegurar la venta de su producto. El catálogo de Editorial Anagrama es un completo muestrario de estas nuevas tendencias.

Tal es el caso de Vicente Molina Foix, uno de los *novísimos* de la literatura española, y su última novela, *La quincena soviética*.

El libro nos habla de cuatro adolescentes provincianos, militantes de izquierda, que son enviados, por el partido comunista, a estudiar, de incógnito, en la universidad de Madrid. Allí, junto con otros compañeros, deberán organizar una quincena de homenaje en el año '67, a los cincuenta años de la revolución rusa.

Los hechos son narrados en primera persona, aunque ésta oscila, a lo largo del relato, entre el yo y el nosotros. Pero éste no es el nosotros épico de, por ejemplo, las películas de Eisenstein, que la novela cita. Es un nosotros engañoso, que sirve para camuflar a Simón, el protagonista-héroe.

Este es un personaje escindido. Hasta tiene dos nombres: Ramiro, el real, que abandonará, y Simón, el falso, que hará suyo. Los dos nombres, como la duplicidad del narrador, representan los dos mundos entre los que se debate el protagonista: yo, Ramiro, la conciencia de sí. Simón, nosotros, la militancia, los demás. Lo que esta novela cuenta es, por ponerlo en términos de Merleau-Ponty, el pasaje del ser-para-sí al ser-para-el-otro del protagonista.

Lo hace en seis capítulos (cada uno es una gran secuencia: la llegada a Madrid, el primer trimestre de la facultad, los preparativos para la quincena, etc.) divididos en numerosos fragmentos de tres o cuatro páginas cada uno: un anecdotario de la España del franquismo, vista con los ojos de un militante comunista.

Esta estructura episódica debería agilizar la lectura, pero no lo consigue. La novela es inevitablemente aburrida. Tal vez porque enseña que se percibe una excesiva y vana búsqueda de lo sorprendente, en situaciones que nos parece ya haber leído en otra parte. Tal vez porque muchos de los acontecimientos que acumulan algo de tensión en el lector concluyen en un anticlímax. Tal vez porque las descripciones de la arquitectura madrileña se hacen francamente interminables. O tal vez porque en toda la novela se escucha sólo una voz: la del protagonista. En la narración su pasaje del individualismo al reconocimiento del grupo sólo está representado en la fluctuación de la persona: yo-nosotros. Pero la novela nunca es efectivamente plural. La voz de los otros jamás llega a oírse. Permanece enmudecida bajo una hegemonía: la del héroe.

Hernán Ferrelós



Salirse de madre. Hilda Rais y otras. Croquiñol Ediciones. Buenos Aires, 1989, 195 págs. Alrededor de A 14.000

"Pero ella dijo el otro día 'no hablás más de tu madre' y me vi detenida en mi origen borrando a una mujer en mi memoria. Entonces, la que escribe inventa un libro para que las mujeres hijas les hablemos a los demás". Así ficcionaliza Hilda Rais en su cuento "Cartas" la causa de este *Salirse de madre*, género que convoca a diez féminas en su carácter de escritoras.

Si un tono caracteriza a los catorce textos compilados es el intimista, que se refuerza por algunos procedimientos elegidos para narrar (cartas, monólogos confesionales). Pero no se trata de un intimismo confinado en lo doméstico sino de una pretensión conciente de publicación de lo privado.

En este intento de contrarrestar la consideración de la literatura como una acción que debería quedar oculta en la privacidad —sobre todo si se trata de mujeres— se reinstauran, invirtiéndolos, ciertos límites impuestos desde ese otro lado, el "patriarcal", que postulan las feministas (casi todas las autoras aquí reunidas lo son, y confesas). Así, se recuerda, como rectificándose, "que antes me irritaba un poco esa insistencia feminista en recuperar la historia silenciada de las mujeres". Si las mujeres han sido eternamente condenadas a la única verbosidad del parloteo doméstico, la venganza llega para penar a los hombres con la afasia. Por eso casi no aparecen hombres, y si excepcionalmente figura alguno es para presentarlo como un muñeco que no puede articular más de tres palabras seguidas frente al discurso vehemente de la mujer. Ese maniqueísmo excesivo encuentra en la abolición del otro la única posibilidad de afirmación de la identidad propia.

Una exterminación semejante se fantasea, más explícita en este caso, con respecto a determinados tipos de madre en el más que elocuente "Matar a la madre" de Inés Herco-vich. El desmadre al que hace alusión el título del libro es una desmesura desmitificadora para "hablar y develar a las mujeres reales que se ocultan detrás de tantos mitos", según las editoras. El mairicidío, o la exacerbación de los odios en la relación hija-madre es una forma femenina de anti-tanguística irrespetuosa que se permite la confesión de anomalías: la multiplicación de madres en "Madre no hay una sola" de Angélica Gurodischer o "Casa matriz" de Diana Raznovich lo demuestran.

Pero la desmitificación de las figuras de santas viejecitas alimentando proles incontables construye, a partir de varios de los relatos, otra tipología que se erige en mito: el de la madre rival, por seductora y coqueta. En estos casos el relato atisba dramatismos de los que están librados aquellos en los que la madre como objeto no resulta una carga tan pesada y puede ser tratada desde el humor.

La lista de las escritoras se completa con Mirta Botta, Ana Sampaolés, Cristina Escofet, Nené Reynoso, María del Carmen Marini y Alicia Steimberg. Y un detalle: al final de la compilación, los datos acerca de las autoras están ordenados por rigurosa sucesión alfabética de acuerdo a sus nombres de pila como confirmando un prejuicio que olvidaron derribar: el de que entre mujeres el apellido es lo primero que se olvida, o que se pierde.

Adriana Amante



La torre oscura / La hierba del diablo. Stephen King. Trad. de Jorge Luis Mustieles. Ediciones B. Barcelona, 1989, 226 págs. Alrededor de A 30.000.

Si fuera preciso ubicar la razón por la cual algunos escritores dejaron de ser artistas baudelerianos, genialmente malditos, es probable que la invención de la maquinaria que administra el éxito y la fama aparezca en primer plano. Los grandes textos dejan de ser un "capricho" literario —como pudo ser la obra de Joyce y de Lovecraft— y comienzan a tener "sentido". Las palabras se convierten en pistas, claves que podrán ser interpretadas. La obsesión podrá ser analizada.

Hasta no hace mucho, Stephen King no evitaba desbocarse en novelas de más de medio millón de palabras, hijas de los excesos de un artista barroco, delirante hasta la ira (Carrie). Todo pedía entrar en sus narraciones, incluso el dantesco descenso a los infiernos que le permitiría finalmente enfrentar al lenguaje en sus propios límites. Su última gran novela, *Eso* (1987) es —ya desde el título— un desafío a nombrar lo Innombrable.

Comenzada en 1970, en una apacible granja de Maine, y publicada doce años más tarde (después del suceso de mercado de *El resplandor*), *La hierba del diablo*, primera entrega de *La torre oscura*, parece ser el prólogo a la *opera magna* que todo artista ambiciona y que el lector —ese lector que el mismo escritor se encargó de construir— esperó desde siempre. Sin embargo, esta obra —que atraviesa los años más fecundos del autor, y que está propuesta desde el epílogo como un cántico— está construida con un material tan inconsistente que impresiona más como un *work in progress* finalmente cedido a la imprenta que como una "escritura emocional, plena de lirismo", como epílogo King.

No se trata de que las secretas motivaciones de Roland (el "pistolero", en la traducción española) para perseguir al hombre de negro cedan lugar a la historia de la relación del héroe con un niño (el eterno niño de las novelas de King, el recién llegado a un mundo donde el Mal imperaba antes de que sus abuelos fueran concebidos, un personaje de miedos previsible y por ende de poco interés). No es grave que los duelos y los desafíos mentales se resuelvan abusando del monólogo interior. La frustración del lector proviene de la repetida visualización de las escenas, de la descripción de un mundo de muerte y despojos que elude lo literario, y sólo busca entrar en la etiqueta de lo neo-arcaico; que crea, en suma, la sensación de que lo que está en juego es retener al lector hasta que su producto sea traspuesto a las artes visuales. Todas las escenas —incluida la conquista de la torre, que concretará en futuras entregas— son alegorías de una futura alegoría. Es decir, pura tautología.

Hace ya una década, Elvio E. Gandolfo percibió este exceso de alegorización en algunas zonas de la obra de Stephen King ("El arte del reciclaje", *El Péndulo* nº 15), como asimismo el peligro de que las zonas más creativas queden silenciadas por la maquinaria bestsellerista. Con la publicación en 1982 de *La hierba del diablo* se agrega la coartada cultural: historizar *La Chanson de Roland* o mencionar la mesalina no bastan. Siempre estará en peligro de que la escritura no pueda disimular que eso es solamente lo que se consume.

Norberto Gabriel López

RECIENVENIDOS

Pequeña Salgón. T. Jefferson Parker. Trad. de Diana Trujillo. La novela toma su título de una sórdida localidad de California donde conviven malamente más de cien mil refugiados asiáticos de distintos orígenes. El protagonista, Chuck Frye, joven depor-

tista y periodista, se mueve en ese ambiente denso donde coexisten también siniestros hombres de negocios, ex generales anticomunistas y gente que se proponen rescatar a sus camaradas desaparecidos durante la guerra.

Abra Cadabra. Horacio C. Otegui. Argentina Sarlep. Buenos Aires, 1989, 105 págs. Una co-

lección de cuentos, relatos y especulaciones narrativas, marcados por una voluntad que, tal como indica su título, se inclina por lo mágico, lo maravilloso, lo fantástico. La sombra de Borges sobrevuela más de un texto de Otegui cuya foto se reproduce generosamente en contratapa.

Infidelidades. Freda Bright. Trad. de Cristina Sardoy. Suda-

americana. Buenos Aires, 1989, 303 págs. El día de su trigésimo cumpleaños Annie Sayre Petersen enfrenta con zozobra su futuro. Su carrera de cantante de ópera ha llegado a un punto crucial, casi crítico, mientras Seth, su maduro esposo, se encuentra en la plenitud de su vida. "El deseo y la oportunidad de realizarlo: tales son los temas que esta novela enlaza y profundiza con



notable penetración psicológico", sentencian los editores.

Es difícil cambiar las propias opiniones cuando se ha sentido esta vida útil y gozosa en todos los miembros (Franz Kafka).

RIPIOS NACIONALES

Una columna de Marcos Mayer

La variable argentina de la sorpresa suele ser un sentimiento agudo de decepción. Eso es lo que sucede al enterarnos que el bebónico gaucho justiciero que, bajo el nombre suscito de Juan Moreira, asolaba los recovecos de nuestra pampa, es capaz de escenas impredecibles: "Aquellos dos hombres valientes, con un corazón endurecido al azote de la suerte, se abrazaron estrechamente, una lágrima se vio titilar en sus entornados párpados y se besaron en la boca como dos amantes, sellando con aquel beso apasionado la amistad leal y sincera que se habían profesado desde pequeños". Que Eduardo Gutiérrez, descuidado militante de los folletines repetitivos, pueda dejar emanar de su pluma tanto ardor no es más que el resultado de un mundo que se comercia entre hombres, allá por los viejos 80. Puede rastrearse la misoginia de pulso acelerado en "Basta y sobra", poema con que Rafael Obligado, homenaja a su amada. El autor de Santos Vega quien abandonaba raramente su estancia para no alejarse de su madre, imaginaba estos versos de pie hinchado: "¿Tú piensas que te quiero por hermosa, / Por tu dulce mirar, / Por tus mejillas color de rosa? / Sí, por eso y por buena, nada más. / ¿Qué entregada a la música y a las flores, / No aprendes a danzar? / Pues me alegra, me alegra que lo ignores. / Yo te quiero por buena, nada más. / ¿Que tu ignorancia raya en lo sublime, / De Ati-la y Gengis Khan? / ¿Qué muchacha tan ciega! ... Pero, dime: / Si lo supieras te gustaría más? (...).

Aristóteles de nuevo crucificado

Si se teme entretener el cuerpo con las mujeres, es de temer lo que pueda ocurrir en un mundo de hombres desiguales. El maestro declarado y autoimpuesto de los 80, Paul Groussac, da cuenta en su relato autobiográfico (valga el pleonismo) "El Hogar desierto" de un encuentro con gente de campo. "Y me apié, sin más cumplido apretando la mano del capataz como si hubiésemos cursado juntos Filosofía".

Tanto cuidado y remilgo tendría sus resultados en el cuerpo narrativo. Sin flashbacks, el mismo Groussac logra que su protagonista de Fruto vedado pase de casada a soltera entre la primera y segunda parte de la novela. Tampoco permanece indemne la cronología: a juzgar por los indicios que desparrama el relato, Julio el visible *alter ego* de Lucio V. López en La gran aldea, permanece apenas poco más de catorce años en el colegio secundario.

Al internarse en el terreno de la lógica, algo patina. Un género típico de la novela fue el médico-novelista. Uno de ellos imaginó bajo la forma de novela un alegato de obvio título jurídico: *Inocentes o culpables?* En la primera página se afirma: "Siempre y en toda condición, es más fácil la vida para todo el que busca pan ofreciéndose a ejecutar cualquier trabajo manual que no requiere aprendizaje o estudios anteriores". Luego de apenas seis renglones, se rectifica: "Sin embargo, no siempre sucede así, y José Dagiore encontró dificultades en los primeros tiempos de su llegada al país".

No menos maltrecha resulta la unidad de lugar. Martín García Mérou, crítico cuya obsecuencia haría palidecer de envidia a muchos contemporáneos, también se animó a la novela bajo la coartada de la argumentación jurídica. En *Ley social*, el protagonista, un argentino, llega a la fiesta de carnaval y se quita su abrigo de pieles. La incoherencia climática se aquieta con el recorrido del intervalo de dos capítulos: el tercero nos informa que la acción transcurre en Madrid.

Coda priáptica

Algunos de estos hombres eran amigos. El nacionalismo que unía a Joaquín V. González con Rafael Obligado le ayuda a prorrumpir quejas premonitorias, al compartir ambos "asuntos dignos de la musa de los dolores nacionales que enseña a amar a la patria y a defenderla de nuevos infortunios".

Esta musa, nacida en esos 80 que se dice—son el punto de partida de nuestra literatura, echan la dudosa sombra que separa el amor, los cuerpos y la moral como zonas in comunicadas.

Ya afirmaba el científico por antonomasia del período, José María Ramos Mejía: "No hay en el mundo moral nada bueno posible cuando circula con tanta abundancia por los nervios de un hombre, aquel fluido caliente, que se difunde estremeciéndose la fibra y reanimando las fuerzas ausentes del más viejo *genital*; que va creciendo, aumentando, hinchándose como la mar picada, hasta afectar en los individuos predispuestos, sobre todo, las proporciones enormes y repugnantes de un erotismo irresistible..."

Ya lo sufrió en carne propia Juan Moreira al querer besar a alguien que no fuera un amigo en un prostíbulo de la campaña. Se la dieron por la espalda. Culpas de un fluido puesto a enfriar.



El libro de Quinn.
William Kennedy. Trad.
Victor Pozanco. Ediciones
B. Barcelona, 1988, 260
págs. Alrededor
de A 24.000

"Esto es todo lo que quedó de mí: una especie de sarcasmo fatalista. Confío en que compartirlo con ustedes haya servido de algo", dice Quinn casi al final de la primera novela de William Kennedy después de Tallo de Hierro. El sarcasmo fatalista de este hombre de Albany es fascinante y extraño en un escritor estadounidense. Sus libros tienen mucho de lo que uno suele esperar en la literatura latinoamericana: por su desmesura; su apelación a la magia, la muerte, los muertos, y las catástrofes naturales; por el relato barroco, abarrotado de sucesos maravillosos e increíbles; incluso por esa forma casi cíclica de volver al comienzo a través de un periplo inverosímil que uno puede recordar del todo. Tanto más extraño si uno no piensa que Kennedy no pertenece a ese grupo separado de escritores estadounidenses, los sureños. Es un hombre de Albany, en el estado de Nueva York pero esta novela, como las de los sureños, gira alrededor de la Guerra Civil y los problemas del racismo.

Como los personajes de Tallo de Hierro, pero no de la misma manera, Quinn "está acostumbrado a estar". Su vida está llena de éxitos, sí, pero tan teñida de sangre y pérdida que los éxitos no tienen verdadero papel en ella.

Este narrador se maneja entre dos extremos: el humor negro (muy negro) y el melodrama. Utiliza el primero para neutralizar el segundo como en la primera escena, en la que la muerte de la Última en el río y la desaparición en media Albany se convierten en un carnaval sangriento, no en una queja llorosa.

La crueldad de Kennedy no tiene límites. Pero la forma en que narra está tan desprovista de sentimentalismo, habla en una voz tan baja, tan normal, que lo que dice no es tanto un grito como una mueca.

Una mueca dolorosa. El libro de Quinn es una reflexión sobre la ambigüedad de las cosas y el dolor que entraña aceptar la realidad. El disco de Quinn, ese objeto extraño que le legaron sus padres y que nunca se llega a comprender del todo, es el estandarte de lo ambiguo, de lo contradictorio. Y la contradicción permanente es parte de este mundo: Maud, que habla con ruidos extraños y espíritus, no cree en ellos; la Última que tiene un final tan definitivo como la muerte, sigue viviendo su primera muerte—no es final ni definitiva—y en las últimas páginas organiza un velatorio que es al mismo tiempo una fiesta de cumpleaños con baile y luces y buena música... Para Kennedy todo uno es dos o más, pero no por que su novela proponga la inexistencia de una realidad, sino por que la realidad es ambigua.

Y duele. El libro de Quinn tal vez haga reír de a ratos, pero es una novela dolorosa. Y una novela que protesta contra la forma en que la gente se aferra a lo unívoco como "realidad". En una de las escenas más hermosas de su historia, Quinn sube a un estrado a hablar de la "realidad de la guerra". Habla. Y la gente lo va dejando solo: no toleran ni su "realidad desde atrás", ni su "realidad contra natura", ni su "realidad reductiva". Están "ávidos de realidad", como le dice el que organizó la charla, pero no de esas realidades. Compartir el sarcasmo fatalista de Quinn no es fácil.

Pero eso es lo que Kennedy quiere de su lector. El libro de Quinn narra una larga preparación para el amor y la vida. Al final, no hay "explicaciones que satisfagan a Quinn" porque nada puede explicarse ni justificarse en esta dimensión. Pero ahora que ha visto la realidad y el dolor, Quinn está listo. Sabe que si su amada Maud está con él podrá reconstruir el "paisaje emocional" que ha entrevisto en un segundo de pasión. Tener la esperanza de "un nuevo lugar donde vivir" es mucho tener en un mundo de sangre y horror y muerte infinita.

Márgara Averbach.



El libro de los abrazos.
Eduardo Galeano. Siglo
XXI. Buenos Aires, 1989,
265 págs.
Alrededor de A 42.000

Una colección personal de anécdotas, sueños, apuntes y reflexiones constituye el último texto de Eduardo Galeano. El libro de los abrazos es una mezcla de diario íntimo y itinerario de viajes; cada uno de sus escritos es una escala de ese itinerario en el que Galeano abraza geografías y nombres. Arguedas, Neruda, el Che Guevara, Cortázar, Gelman, Tomás Borge: un libro sobre los afectos, pero también sobre una militancia. Si por un lado América es percibida como intimidad, por otro, la propia autobiografía se postula como una crónica del destino latinoamericano.

En este sentido, El libro de los abrazos se articula alrededor de ciertos ejes recurrentes en la escritura de Galeano y que el prólogo a Las venas abiertas de América Latina ya condensaba como programa: anticolonialismo, ideología antiburguesa, reivindicación de la "sub américa" como continente postergado, el sueño de la gran patria americana.

Sería difícil no coincidir con eso. Es evidente que, más allá de cualquier diferencia, uno siempre quedará del lado de Galeano en el momento de trazar límites. Pero El libro de los abrazos parte de reivindicaciones tan primarias que en seguida dejan de ser productivas. En la medida en que cada frase está obligada a ser un arma de lucha, Galeano no puede permitirse la duda. Digamos que las palabras son aplastadas por la ideología que ellas mismas acarrearán; digamos que lo que quieren o pueden decir es avasallado por aquello que *deben* decir.

Dentro de esa moral literaria todo resulta demasiado explicado. El libro de los abrazos no se entrega incondicionalmente a la lectura; frente al texto no es posible otra operación que leer lo que está ahí para ser leído. Lectura guiada. O bajada de línea.

Las breves prosas que integran el libro construyen un esquema de moralejas en el cual todo es catalogable. Se intenta atrapar la realidad americana con una red de consignas que nunca son puestas a prueba y que se repiten dogmáticamente. Así, este libro que no puede confiar en su lector, elige pontificar y educar. Imposible dialogar con él.

No obstante, no se trata de un panfleto. Se trata, más bien, de registrar un recorrido a través de dos pasiones: la literatura y la política. El libro de los abrazos quería encontrar una función social de la literatura, edificada sobre la denuncia. Denuncia de las injusticias sociales que el sistema capitalista produce; denuncia del enriquecimiento de los "centros de poder imperialista" a costa de la miseria de los "países periféricos".

Pero, precisamente, en tanto esa poética de denuncia implica también una política de la literatura, cabe preguntarse si su eficacia puede sostenerse independientemente de su fracaso estético.

David Oubiña



RECIENVENIDOS

Adlós Gulsari. *Chinguis Aimatov*. Trad. de J. Vento. Ediciones B-Grupo Z. Barcelona, 1989, 217 págs. Distinguido con el Premio Nacional de las letras

de la URSS en 1967, dice de esta novela, en el prólogo a su edición española, Gonzalo Torrente Ballester: "Podríamos llamarla justamente realista, pero yo me vería en un apuro intelectual si, al mismo tiempo, tuviera que calificarla de socialista, salvo si entendemos este adjetivo, en

materia literaria, como capaz de acoger en su campo semántico (¡perdón!) todo lo que se presente como real. Yo, sin embargo, y acogiéndome a una tradición bastante antigua, preferiría llamarla pastoril, aunque no bucolica, ¡bíbreme el diablo de semejante error!".

SILUETAS

Por Luis Chitarroni

Logan Pearsall Smith

Excepto Funes, el Mr. Memory de Hitchcock y el Shereshevsky del doctor Luria (que, sin saber italiano, podía recitar, quince años después de haberlo oído por primera y única vez, el comienzo de La Divina Comedia), todos tenemos una memoria que nos traiciona oportunamente. En el número anterior de Babel, la silueta de Martin Amis terminaba con una "parábola anónima". El fileteador desmemoriado cometió dos errores: creyó que bastaba una lectura moral del relato para convertirlo en parábola, creyó que bastaba haber leído la historia en una antología de Borges y Bioy para hacerla anónima. Sin ponernos tremendistas, ¿será eso la literatura? ¿Un cuento contado por un ilota, lleno de silencio y de culpa, que significa sólo... que Borges y Bioy lo han leído antes? Y, para seguir con este régimen retórico, ¿se le permitirá al arrepentido amnésico recordar que ese relato breve y extraordinario tiene el defecto de haber sido escrito por Logan Pearsall Smith, es decir la vanidad contrita de creer por última vez que la memoria puede salvarlo si en vez de una silueta borrona una enmienda?

Las fuentes consultadas acerca de Logan Pearsall Smith no vacilan en emparentarlo con la celebridad, pero lo hacen parcialmente. Así, según el benemérito diccionario de biografías literarias de los Everymans, el susodicho fue cuñado de Bertrand Russell; según Edmund Wilson (*The Bit Between my Teeth*, p. 115), de Bernard Berenson. La solución, que no habría desvelado al primero, tranquilizaría al último, y estaba seguramente en una página de la libreta de casamiento de Hannah Whitall Smith: Logan debía de tener más de una hermana. En cambio, todos coinciden acerca del carácter de la dama que engendró al menos dos matrimonios virtuosos y un viciado talento. Era una caritativa y escasa predicadora cuáquera que se casó con un hombre al que no quería y al que dejó fumar moderadamente y tener un affaire con una discípula y morir fastidiado antes que ella, sin otra paciencia que la zeugmática, hiciera lo propio. Solía enviarle a Logan unas cargas terribles, ventilando su afición por las comodidades ambientales de la eternidad, y olvidándose de paso que el hijo, a lo sumo, vislumbraba la eternidad circunfleja que amenaza a los escritores cuando sobreviene el síndrome de Soames.

A pesar de los esfuerzos maternos, sin embargo, Logan logró equivoocarse de error: en lugar de ser joven, quiso envenenarse de años, en lugar de envejecer, quiso ser milenario; en lugar de una eternidad suntuosa, quiso una longevidad incómoda. Quiso ser inglés. Para eso acumuló una cultura sórdida, angustiante, que lo obsesionó toda la vida, al punto de obligarlo a escribir libros como *The English Lan-*

guage (1912) y *Words and Idioms* (1925) y a afirmar que dominaba "dos métodos para apropiarse de los escarpados picos del Parnaso", cuando en realidad tenía un talento sin tacha para permanecer en la tierra firme del relato breve y para registrar anécdotas que enhebran lo banal y lo siniestro con perfección de silogismo. El talento está contenido milímetro a milímetro en tres libros que parecen festejar con su título la estrofa ligerísima de las siluetas babélicas: *Trivia* (1902), *More Trivia* (1921) y *All Trivia* (1934). Privado de ese refinamiento desvaído, de esas oportunas síntesis de frivolidad y horror, el conjunto de su obra se evapora. Su sobriedad clásica raramente logra aportar algo más que sensatez; su industriosa retórica vagabundea en las estribaciones del lugar común: su amor por la lengua inglesa se confunde a veces con una temerosa, aterida lealtad. "Sé que mi voz es la voz de la verdad", escribió Logan Pearsall Smith, "y mi paraguas, el paraguas de Dios"; y también: "¿Cómo pueden decir que mi vida no es un éxito? ¿Acaso no he superado los sesenta años teniendo lo suficiente para comer y evitando ser comido?"; y también: "La gente dice que lo importante es la vida, pero yo prefiero leer". Esos informes consiguen demostrar el contrariado talento de Logan y acentuar la paradoja de presentarnos una sombra o, tal vez, de prolongar sólo lo epilógico.

La vida de Logan Pearsall Smith contuvo de verdad mucha frivolidad y mucho horror. Como sus amigos Henry James y George Santayana, él se propuso un destino europeo y una misión internacional. De este modo pudo realizar una hazaña desahogada para la literatura pero infrecuente para cualquier sujeto; encarnó las figuras combinadas de sus contemporáneos "exitosos". Fue el peregrino apasionado y el último puritano.

La descalificación cayó sobre él a medida que obtenía mayor reconocimiento académico y a medida que sus proyectos artísticos iban pareciéndose cada vez más a remordimientos. Cyril Connolly (que durante algún tiempo trabajó de secretario de Logan Pearsall Smith) lamentó alguna vez que los escritores no recibieran propina de sus agradecidos lectores. Descantaba que así los hombres de letras podrían vivir decorosamente, con la contribución alcuota de los editores.

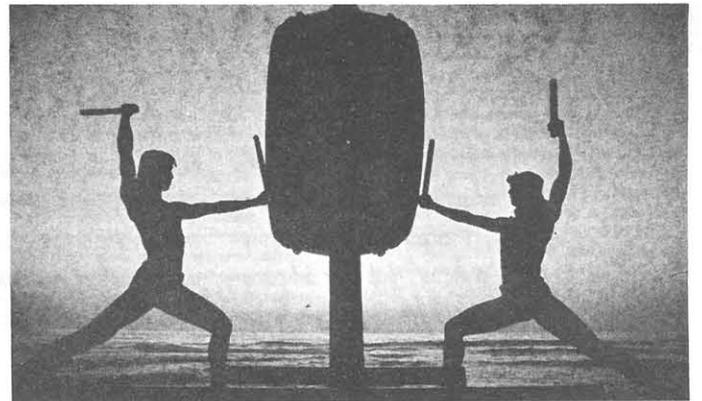
Logan Pearsall Smith, que había heredado una fortuna, la despilfarró en su avaricia y en contratos abstrusos. A Robert Gathorne-Hardy, su último secretario, le impuso dos condiciones: que no se casara y que no escribiera un libro exitoso. Cronista ulterior, biógrafo a regañadientes, al pobre muchacho no le quedó otra gloria que el apellido compuesto. Los años finales de Pearsall Smith, que él tuvo que atestiguar, fueron una catástrofe: larguísima períodos de depresión, delirio persecutorio y otras mezquindades consecuentes. La

herencia fueron esas libras esclavizadas a palabras.

Lloyd Logan Pearsall Smith nació el 18 de octubre de 1865 y murió el 2 de marzo de 1946. Otras obras suyas son: *Afterthoughts* (1931), *Last Words* (1934) y *Unforgotten Years* (1939); compiló además antologías de Shakespeare y de los sermones de John Donne.

Tristan Corbière

El padre de Tristan era novelista, "écrivain maritime": una especie de Conrad derrengado y prematuro, con el pasaporte en regla y la calamidad del exceso de equipaje. Prueba irrefutable de la falta de originalidad de estas siluetas, su impresionismo genealógico; adelante, hay más. Jacobino hasta la marmédula, Edouard Corbière legó a una exigua posteridad su copiosa obra: *Le Negrier*, *Le Pélajo*, *Tribord et Babord*, *Les Trols Pirates*, *Les Ilots de Martin Vaz*, aparte de sátiras, panfletos y libelos, géneros que saldaba con esa facilidad de hortería de ciertos escritores decimonónicos. Pero Tristan fue poeta y dejó su obra concisa a una posteridad menos breve. En una entrevista, Marcel Duchamp recordaba que, antes de Mallarmé y Rousset, el poeta, el escritor por antonomasia para "ellos" (y "ellos" formaban ya un pequeño clan) era... Laforgue, Jules Laforgue.



Corbière, Tristan Corbière, solitario por falta de equipaje, derrengado por cuenta propia, resultó más digerible para esos agentes políglotas del "modernism" anglosajón que fueron Pound y Eliot. "*Mélange adultère de tout*", titula Eliot uno de sus primeros poemas ("Il ne naquit par aucun bout, / Fut toujours poussé vent de bout, / Et fut un arlequin-ragout, / *Mélange adultère de tout*", segunda estrofa del "Épithaphe" de Corbière). Tal vez porque a las ásperas modulaciones y violencias sintácticas de Corbière —san reveladoras de lo que Deleuze llamaría sus "agenciamientos"— les convengan los oídos extranjeros; tal vez porque los oídos extranjeros sólo presten atención al descauto o al desgano formal cuando se produce en esa —tautológica— otra lengua.

Hace ya mucho tiempo que mi ejemplar de *Los Raros* de Darío (hay otro: de Gimferrer, creo) evita saqueos en la biblioteca de un ladrón cien o mil veces perdonado, de modo que no puedo consultar el índice para saber si incluye a Tristan, pero Tristan tenía razones de sobra para figurar. Entre otras, su fealdad extravagante. La foto que testimonia el paso de Tristan Corbière por el liceo alcanza para saber que el aprendiz de poeta no debía pasarla muy bien a la hora de los motes y apellidos.

Tristan (Edouard Joaquim para el registro civil) nació el 16 de julio de 1845 en

Ploujean. Se dice que de niño soñaba con volcanes; una reproducción pueril del Vesuvio amenazaba el salón de la casa de Co-atconggar (llamada también Le Launay), propiedad de Edouard Corbière: detalle generosamente vulgar que los biógrafos prodigan para solaz de fileteadores sin oficio. Como Verne, después que Verne, sin la fruición de Verne, Tristan imaginó excursiones incautas e incursiones espeleológicas, errancias, naufragios, ritos órficos de paseo entre el Sneffels y el Strómboli. También, con la ayuda de sus libros de latín, aprendió a versificar; pero olvidó esas dificultades cuando descubrió su tartamudez poética, su balbuceo, una dicción tan apta para la lírica francesa como la glosa de un díptero al vuelo de un gerifalte. (Todo ejercicio de prosa monográfica aspira a que sus símiles sean disculpados). Sin embargo la mano maestra del poeta bretón consistió en hacer legible el balbuceo, basándose en el dispendio (en apariencia excesivo y arbitrario) de signos de puntuación. La de Corbière es acaso una de las tentativas más consecuentes y osadas de indicar al lector el tono, la cantidad de aire necesaria para la emisión vocal, la duración exacta de las pausas, el tipo de respiración que debe prever al leer en voz alta el poema. Algo, para ponernos didascálicos, que nuestros transgresores impuntuales, huérfanos de Osvaldo Lamborghini y de Gerardo Deniz, deberían tener en cuenta.

La obra de Tristan Corbière es de verdad concisa. *Les Amours Jaunes*, la colección de poemas más célebre, fue varias veces reeditada, con añadidos y supresiones, a lo largo de la vida del poeta, que no fue, meritoriamente a su vez, cuestión de años. *La Rapsode Foraine* y *Casino de Trépassés- L'Américaine* (las últimas, dos *nouvelles* en prosa) jalaron ese minucioso repertorio de días, viajes, pizzicato de mandolinas, argot de marineros y amores tristes. En diciembre de 1874, el cuerpo exangüe del poeta fue conducido al hospital. Tristan Corbière murió sosegadamente el 1º de marzo de 1875; ocho años más tarde, Verlaine descubre *Les Amours Jaunes* y dedica el primer estudio de *Poètes Maudits* a Corbière. Si es cierto que de los poetas queda menos su biografía que su mito, dos incógnitas contribuyen aún al mito de Tristan.

El nombre de batalla y de pluma, que según ciertas fuentes procede de Tristan de Léonois, héroe bretón desencantado, "la primera de las más ilustres víctimas de las fatalidades de la pasión", y cierta atribución de licantropismo, hipótesis formulada por otro Tristan entrampado, Tzara, que, en el prólogo la edición de 1950 de *Les Amours Jaunes*, exalta la cínica, más que cínica libertad que, como a Borel y a algunos otros, impuso a Corbière la tarea de ser un lobo entre los hombres.

El Zen: la paradoja sin sujeto

Si el Oriente ha sido desde siempre una suerte de sueño o de fantasma a través del cual la cultura occidental se ha pensado a sí misma, ¿qué decir del pensamiento zen? En ese vasto corpus de doctrinas y maestros milenarios, la paradoja

es una constante y la subjetividad una ausencia incómoda. Se ofrece aquí un recorrido esencial por el elusivo pensar de aquellos infieles y una bibliografía básica para aproximarse a tan lábil tradición.



Por Daniel Lutzky

Zen, palabra de origen japonés, corta y cortante, derivada del chino "ch an", del sánscrito dhyana o de la palabra pali jhana que significa "meditación". Zen: ¿Pensamiento?... ¿Filosofía? ¿Práctica? ¿Religión? Nombrarla trae asociaciones de mundos lejanos, esotéricos, calma, conocimientos no develables, frases sin sentido, artes marciales, jardín japonés, arroz integral...

"El sexto patriarca preguntó a Huai Jang: '¿De dónde vienes?'

Huai Jang contestó: 'Vengo del monte Su'.

Entonces, el patriarca preguntó: '¿Qué es eso y cómo llegaste?'

Y Huai Jang contestó: 'Cualquier cosa que te dijera pasaría por alto lo esencial'.¹

¿Hay que tenerle respeto o reírse? ¿Tomarla en serio o como moda exótica de los que quieren diferenciarse?... ¿Creer o descreer? Cualquier cosa que nos responda no va a dar respuesta al problema de fondo: ¿por qué nos interesa? ¿Por qué interesa el zen y no las tradiciones de los indios de Nueva Guinea? ¿Por qué Lacan, Bateson y otros estudiosos de la "mente" se interesaron tanto por el Zen? ¿Qué pasa en occidente para que algo que no le pertenece le atraiga tanto?

¿Qué es el occidente sino lo que se opone a oriente? Es la existencia de eso que llamamos oriente lo que nos permite pensar en occidente: es la relación, el límite, la diferencia o como se denomine el hecho de definir algo por oposición a otra cosa.

Oriente nos determina en nuestra occidentalidad, nos marca un más allá y un más acá, nos muestra el límite a intentar traspasar la forma de lo no comprensible, la intuición de lo difuso. Es nuestro "oriente" como objeto de creencia, atracción y rechazo.

"El maestro Shu Shan (926-993) levantó su caña de bambú. Enseñándola a sus discípulos dijo: 'Monjes: si llamáis a esto caña de bambú, la fijaréis. Si no la llamáis

caña de bambú, váis contra el hecho mismo. Decidme, decidme: ¿cómo la llamaríais?."2

Oriente es incomprensible en sí mismo, occidente también lo es: los dos nacen de un "lugar" inasible, de una fractura que les da existencia, pero que en sí misma no tiene sustancia, más que en el modo en el cual se manifiesta la sensibilidad en el seno de la civilización judeo-cristiana. ¿Por qué esa fractura que se produce en "nuestro oriente-occidente" nos marca los límites de "esa" manera?

"No hay en este sistema ninguna cosa en sí. El en sí se niega del modo más absolutamente formal, porque una cosa no puede plantearse como cosa más que si está penetrada por la luz del sujeto. Del mismo modo no hay 'espíritu' o 'sujeto' que carezcan de una referencia a la esfera de las cosas."3

La fundación imaginaria de Occidente

Si algo caracteriza el concepto de occidente, esto es el impulso de dominio sobre lo real. Conocer y dominar son parte de un mismo movimiento: conocer es una forma de dominar lo abstracto pensado en función de transformar lo concreto. La técnica es, entonces, la vía privilegiada de acceso a lo real, y las reglas de la materia se desplazan en forma incontenible sobre lo imaginario del pensamiento. Los parámetros con los cuales se juzga éste responden a la pregunta de la utilidad, de la práctica, del acrecentamiento sin fin de la pulsión de dominio, del goce de poner "sobre el suelo" lo que era del orden de la imaginación, la cual está al servicio de la reificación.

La imaginación se convierte así en un instrumento cuyos fines están más allá de ella misma. De esta manera entra en dicho proceso no sólo el dominio de lo material, sino también el de la "mente", la creación, el afecto. La pulsión de dominio se extenderá de los procesos del "mundo exterior" a los mismos "productos" del alma: psiquis, sociedad, institución, opinión pública, comunicación, cultura, etc.

"Cuando uno quiere entenderlo, no puede entenderlo. Cuando se renuncia a tratar de entender surge siempre la verdadera comprensión."4

La observación del "hombre por el hombre" crece a pasos agigantados con la aparición de la imagen especular; foto, cine y televisión introducen el directo convirtiendo el mundo de la comunicación en un mundo de "contactos" en donde las coordenadas del espacio se transforman al mismo tiempo que lo hacen los límites entre lo público y lo privado.

"Durante siglos, occidente envió hacia los cuatro puntos cardinales —de un mundo que no se preocupaba por él— sus exploradores, sus misioneros y sus soldados. A los cruzados, a los conquistadores sucedieron los colonizadores. Esta formidable pasión de saber y de dominar dudó mucho tiempo en volverse hacia "adentro": se "descubren" los indios, pero aún no se osa romper la coraza sagrada que protege los cuerpos individuales y el cuerpo social. En 1325, sin embargo, un cirujano de Bolonia había diseccionado públicamente dos cadáveres, y el resultado de sus observaciones nutriría durante un siglo



a los anatomistas: es notable que de todas maneras no hubiera intentado abrir las cabezas, por miedo de cometer un pecado mortal".5

La búsqueda del sujeto

Frente al impulso arrollador de la pulsión de dominio, aparece en el conocimiento una región "última", un continente oculto, el lugar de la génesis, última zona inexplorada de la realidad que oculta los secretos del ser. La filosofía, la psicología y la sociología van a buscar la forma de pescar en las "redes" de la teoría, de la investigación y la experimentación la escurridiza y deslizante forma del sujeto.

Pero surge entonces la siguiente paradoja: cuanto más parece acercarse la descripción al objeto descripto, más parece éste correrse y alejarse; entonces las "redes" conceptuales se toman más y más finas y complejas... esta búsqueda misma será la que signe la articulación de las redes.

Podrán intentar atrapar al sujeto a partir de su experiencia "interior". A partir de esa intención, el psicoanálisis buscará establecer nuevas redes que excedan al sujeto en un sentido estricto y dejen un lugar "abierto" para lo que se institucionalizará como lo inconsciente.

"El que trata de adaptarse de una cierta manera se pierde a sí mismo."6

El intento será el de preparar el encuadre conceptual que permita atrapar al sujeto cuando éste "se corra". Algo como: "eso que te excede y no controlás, lo agarré en las filigranas de tu estructura psíquica que te determina más allá de vos".

Las metáforas que se van a referir a ese lugar hablarán de estructuras simbólicas o de pulsiones. De esta manera queda atrapado en la definición lo no pensable, ya sea como efecto de la estructura o como efecto de la pulsión. En ese mundo "interior" el sujeto es una construcción fantasmagórica y su relación con el exterior se caracteriza por procesos de identificación,

introyección, proyección, construcciones narcisísticas, etc.

El otro modelo del sujeto es aquel que pone lo "impensable-inconsciente" en el exterior y el sujeto aparece allí como un elemento del sistema que lo incluye y lo define: la visión sociológica, la sistémica, etc... lo inconsciente aquí es el funcionamiento de esa totalidad, cuya inteligencia escapa al "individuo parte del mismo".

El inconsciente que llevamos con nosotros —el "de adentro"— aparece como una visión moldeada fuertemente por las culturas judía y católica, donde la relación con dios es personal y condensada en la fe, más allá de que sus elementos sean, para la primera, más simbólicos (la palabra, el libro, la ley) y para la segunda más imaginarios, figurativos, icónicos...

El inconsciente "de afuera" se desplaza desde la fe hacia la transformación del mundo exterior y aparece más emparentado con la cultura protestante.

En uno como en otro caso lo que se intenta resolver es la relación sujeto-mundo, sea por medio de la descripción de cómo el sujeto construye su mundo, sea mostrando cómo el mundo construye su sujeto, estableciéndose, así, la relación. En ambos, de lo que se trata es de volver visible, representable, aquello que aparece como oscuro, como no perceptible, y que sin embargo condiciona la génesis del "sujeto con-su-mundo". Poner en palabras lo indecible. En todos ellos la noción central que domina el pensamiento occidental es la de representación y el intento de occidente es el de definir de manera exitosa la esencia del sujeto, sea ésta individual, social, particular o universal.

En este marco lo que se denomina *occultismo* en occidente no es más que la cara oscura de la ciencia, pretendiendo alcanzar aquello que el pensamiento oficial dice buscar: lo oculto en el hombre, lo indefinible, la "vida", pero manteniéndolo en las mismas coordenadas de la ciencia: la "vida" es, así, algo a alcanzar y representar.

Astrólogos, *paes*, brujos y videntes no intentan otra cosa que dar respuestas a los enigmas que se plantean las ciencias del hombre: ¿Quiénes somos? Todas estas escuelas del pensamiento —oficiales o no— pueden ser interpretadas como metáforas

de occidente, como puntos de contacto en la tensión orientada hacia el develamiento del secreto del hombre.

La paradoja madre de occidente es entonces la búsqueda de un "sí mismo" incontrotable, puesto que se halla en quien lo busca. *Occidente es un perro que se busca la cola*, y en cada vuelta "progresa" en la lógica de la representación, la ilusión es cada vez más perfecta y se parece más... ¿a qué?... A ella misma en un juego de espejos en donde la representación trata de parecerse a la idea de lo que ella es... ¿Absurdo? ¿Por qué entonces se carece de la certeza de arribar al objetivo final de auto-representarse?

"Cuando estaba allí el sexto patriarca, el viento comenzó a batir la oriflama. Dos monjes se pusieron a discutir sobre aquel hecho. Y uno apuntó: '¡—Mira! la oriflama se agita', a lo cual respondió el otro: '—¡No! Es el viento el que se agita'.

Discutieron interminablemente sin poder alcanzar la verdad. Bruscamente Hui Neng puso fin a la estéril discusión diciendo: 'No es el viento el que se agita, tampoco es la oriflama la que se agita. Honorables hermanos, son vuestros espíritus los que se agitan'."7

Para poder responder a esta aparente paradoja, tenemos que salirnos del juego de espejos que nos refleja en forma infinita, para preguntarnos sobre la visión misma. Es la tensión de búsqueda y de dominio la que convierte en imposible la sensación de concordancia entre la vida y su representación. La tensión instaura la división entre la búsqueda y la pérdida... Pensarlo así nos coloca en una región de un "más allá de la representación" puesto que no es la teoría lo que define a occidente: es la tensión de dominio del hombre sobre sí mismo lo que produce las representaciones.

La paradoja de occidente no se resuelve, porque la génesis de la búsqueda del hombre no coincide con el objeto de la misma. Todas las ciencias del hombre en occidente buscan una definición del mismo allí donde éste no está: el hombre es miembros se define y no en la estructura acabada de su definición. La representación podría dar respuestas a preguntas sobre abstracciones, no sobre el ser humano. La tensión de dominio, en cambio, sólo puede ser "respondida" en el campo de las sensibilidades. No estamos diciendo que la "representación" no esté en el campo de lo sensible —al contrario, sólo el "sentirla" la convierte en representación— sino que estamos hablando del "efecto" de la "búsqueda de occidente" sobre los resultados de esta misma.

El Zen en la cultura occidental

El gran atractivo del Zen en occidente reside en el hecho de que parece dar respuesta al gran interrogante que lo sostiene: el Zen aparece a los ojos occidentales como la posibilidad de resolver el eterno dilema: el de la distancia entre el sujeto y el mundo; y por lo tanto la distancia del sujeto respecto de sí mismo: el perro —esta vez— atrapa su cola. En el horizonte de la mirada occidental, está el fin del dualismo, la hipostasis de la "relación" en detrimento de "lo que la relación articula". Unión de oriente y occidente, de cuerpo y de alma, de cultura y naturaleza...

El Zen parece proponer una vía hacia el fin del mundo fraccionado, que permita salir de la angustia producida por la pérdida y la concomitante sensación de división. Recuperarnos significa entonces eso: unir nuestros pedazos que la "pulsión de dominio" dispersó. De esta manera, el Zen se inserta en la civilización occidental como objeto de creencia, como religión. Religión, "re-ligare", volver a unir, volver a unir lo que estuvo separado, creencia en un origen único, designación del nombre del mal (pecado, individualismo, riqueza, neurosis sin análisis, dualismo, etc...) para articularlo (re-lacionarlo).

"No hay ninguna necesidad de apreciarla (nuestra naturaleza original) porque rebasa los límites de nuestra apreciación."⁸

Al servicio de la creencia aparecen los libros que transmiten un saber sobre el Zen, o las prácticas importadas de Japón o China que nos transmiten un "hacer". Su inserción en occidente se produce como "esperanza" en la posibilidad de respuesta. En este sentido el Zen entra en el movimiento circular y paradójico en el que se hallan envueltos las ciencias del hombre y el ocultismo: el perro se busca la cola, y cuando al fin la sujeta, descubre en ella solamente la esperanza de atraparla.

"Un monje joven, muy diligente, utilizaba cualquier momento disponible de su tiempo para practicar zazen. Su maestro advirtió la honestidad y la perseverancia de su esfuerzo y, para ayudarlo, un día que el joven estaba practicando zazen en un rincón del patio, tomó un ladrillo, se sentó a su lado y frotando el ladrillo con la palma de la mano preguntó al monje: '¿Qué estás haciendo?'. 'Estoy tratando de convertirme en budha', fue la respuesta. Luego, observando que el maestro frotaba el ladrillo, el monje preguntó: 'Pero maestro, ¿qué está haciendo?' 'Estoy haciendo un espejo', dijo el maestro. 'Con seguridad, por más que se lo frote un ladrillo no se transformará en un espejo', exclamó el monje asombrado. 'Y por más que uno se siente en un rincón no se transformará en Buda', replicó el maestro."⁹

Pero, ¿es que acaso todo lo que se puede decir sobre el Zen y sobre el hombre no es dicho desde la lógica occidental de la representación? ¿No está todo ello inscripto en el orden simbólico de las palabras?

No, a la inversa: el orden simbólico de la representación, el orden de "occidente" está impreso en otro sustrato más básico: la lógica de la sensación. A esto se refieren de maneras diversas y contradictorias "la auto-subjetividad" de Michel Henry, "el cuerpo subjetivo" de Merleau Ponty, lo "real" de Lacan, "el cuerpo subjetivo" de Eliseo Verón. ¿Es que acaso no se refieren a ese orden, las diversas prácticas Zen, cuando la flecha del arquero "es disparada" por un saber que no pertenece al pensamiento? ¿O la metáfora de la "mente vacía" llena de vacío? ¿El automatismo en los duelos verbales, en los cuales las respuestas están en la continuidad inmediata con el estímulo sin reflexión?

Ese orden previo a la representación, esa lógica "del cuerpo" es necesariamente inconsciente, no por ser reprimida sino porque su lógica es la identidad entre el

sentir y los sentidos. Es decir: lo no representable. El terreno donde se producen los efectos, los cambios, los afectos.

"La montaña es la montaña, y el camino es el mismo de siempre; Verdaderamente, lo que ha cambiado es mi propio corazón."

Todas las psicoterapias consisten en formas de disociación y asociación entre esa lógica impensable y el orden de las representaciones. La intuición Zen es la de la producción de una no distancia allí donde la había. Entonces, los momentos de "iluminación" son limitados como limitado es todo cambio. Es como la ruptura de una rama, el crujido asociado a la imagen de las formas cambiantes de la madera que se abre... Es siempre dinámica, "creer en él" supone el iconismo o el simbolismo de un universo de cartón. "Lo Zen" no existe sino que insiste desde ese lugar sin sustancia de nuestra cotidianidad corporal. Co-

mo amarnos el nudo de los zapatos, alguna vez usted pensó "cómo" se hace el nudo del zapato?

"Hace treinta años, antes de que este viejo monje (es decir yo mismo) comenzase a practicar el Zen, yo contemplaba una montaña como si fuera una montaña y un río como si fuera un río.

Luego tuve la suerte de encontrar maestros iluminados y pude, bajo su dirección, alcanzar un cierto grado de despertar. En tal estado, cuando contemplaba una montaña, ¡ya no era una montaña!, y cuando veía un río, ¡ya no se trataba de un río!

Ahora me encuentro en un estado de quietud última. Lo mismo que en mis primeros años, veo una montaña simplemente como una montaña y un río simplemente como un río."¹¹

- 1 Chang Chen-Chi, *La práctica del Zen*, La Pléyade, 1976.
- 2 Toshihiko Izutsu, *El Kōan Zen*, Eiras, 1980.
- 3 Idem.
- 4 Shunruy Suzuki, *Mente Zen, mente principiante*, Estaciones, 1987.
- 5 Jean-Marie Domenach, *Aproches de la modernité*, Ellipses, París, 1986.
- 6 Shunruy Suzuki, op. cit.
- 7 Toshihiko Izutsu, *El Kōan Zen*, Eiras, 1980.
- 8 Shunruy Suzuki, *Mente Zen, mente principiante*, Estaciones, 1987.
- 9 Irmgard Schloegl, *El camino del Zen*, Lidiun, 1980.
- 10 Idem.
- 11 Toshihiko Izutsu, *El Kōan Zen*, Eiras, 1980.

Bibliografía elemental

Además de la bibliografía citada en la nota, los siguientes textos ofrecen disímiles aproximaciones al Zen, su historia, su práctica y las lecturas occidentales realizadas al respecto.

- Diccionario Zen, E. Wood, Paidós Orientalia.
- Introducción al budismo zen, D.T. Suzuki, Kier.
- Ensayo sobre budismo zen (1a, 2a y 3a serie) D.T. Suzuki, Kier.
- La doctrina zen del inconsciente, D.T. Suzuki, Kier.
- Las religiones del Tibet, Marcelle Lalou, Barral Editores.
- El sermón sobre el zen, Tetsugen, Paidós.
- El camino del zen, E. Herrigel, Paidós.
- Zen, el camino abrupto hacia el descubrimiento de la realidad, A. Blay, Cedel.
- La práctica del zen, Chang Chen Chi, Siglo Veinte.
- El Zen visto por Occidente, Ch. Humphreys, Siglo Veinte.
- Budismo Zen, Ch. Humphreys, Fabril.
- Qué es el budismo, J.L. Borges y Alicia Jurado, Columbia.
- Zen en el arte del tiro con arco, E. Herrigel, Kier.
- El Zen, R. Linssen, Diana.
- El Zen y los pájaros del deseo, T. Meriton, Kairós.
- El arte zen, J. M. Rivière, UNAM.
- La pintura zen y otros ensayos sobre arte japonés, O. Svanascini, Kier.
- Budismo zen y psicoanálisis, D.T. Suzuki y E. Fromm, Fondo de Cultura Económica.
- El Zen y la crisis del hombre, D.J. Vogelmann, Paidós.
- El pensamiento japonés, Hitoshi Oshimura, EUDEBA.





Yo, Carlos Menem.
Carlos Saúl Menem
(Compilación y
testimonios: Prof. Enrique
Pavón Pereyra).
CEYNE. Buenos Aires,
1989, 300 págs.

—¿Lo ves? La primera persona del singular ha ingresado ya (¡y sabemos dónde termina eso!) en la escena política nacional, desplazando prepotente a la segunda —que es la de la humildad— y la tercera —que es la de la tolerancia. Para no mencionar a sus tres plurales: la primera, que es la de los proyectos colectivos y los saberes técnicos (nosotros, "inclusivo" y "exclusivo", hemos aprendido); la segunda, que es la de la pedagogía política y la paternal administración; la tercera, que es la de la prudencia y la sabiduría de los límites. El peso —la innovación— de la Norma al Líder, de la Razón al Carisma como sostén último del sistema en la conciencia de los hombres, sacude también los anaqueles de las librerías: de la metáfora a la autorreferencia, del lenguaje de los argumentos al de las sentencias, de la teoría política a la biografía del Uno.

Propongo una hipótesis diferente, menos aburridamente weberiana: la primera persona no es tanto la indicación de una transformación profunda en los mecanismos de legitimación del poder político en la Argentina cuanto una clave para la lectura del libro que aguarda tras el título. Propongo, en fin, pensar a Menem como autor. Como nudo de agrupación y de coherencia de cuanto va a leerse, como punto de encuentro del vasto conjunto de fragmentos de realidad que casi inverosímilmente (y sólo por referencia a un eje central: él) cobran significación: Anillaco y Yabrud, Buenos Aires y Madrid, Juan Perón y el Treinta y Tres Orientales... Pero también, y en un sentido más fuerte, como foco de irradiación de significados, como principio de inteligibilidad de la historia. Transformar la experiencia —individual o colectiva— en texto (no otra cosa es la cultura) exige siempre organizar, olvidar (seleccionar) y dar sentido. Si Yo... es una obra fundamentalmente política, lo es en la exacta medida en que constituye una operación sobre el sentido común. Si leer este (mal) libro no carece de interés, es porque el sujeto de esta opción es, además, presidente de los argentinos.

Pensar a Menem, en fin, como el gran (re) significador de la política argentina. Como el gran mitificador de un ayer (el país del "todos contra todos") cuya pesada materialidad queda como sutilmente proscripta en las páginas de un libro que, sin embargo, no cesa de invocarlo. Como el gran anudador de trozos de una historia que se desvanece, acá, entre partidos de fútbol y asados criollos; que reaparece, allá, entre citas de Tomás Borge y recuerdos de la muerte; que se deshilvana convertida en anécdota para reconstruirse, dos páginas después, hecho drama. "Yo les aseguro, que a partir de este instante, la Argentina inicia la independencia de la retórica": la última ironía del hombre que ha sancionado, en la política nacional, la soberanía significativa, cancelado el pasado con afiches callejeros, indultado a sus propios torturadores en nombre de la paz.

Eduardo Rinesi



Estado y sociedad en el
pensamiento nacional.
Waldo Ansaldo y José Luis
Moreno (compil.).
Cántaro. Buenos Aires,
1989, 364 pág.
Alrededor de A 12.000

Hablar hoy del estado argentino es, además de un problema teórico relevante, referir a una clave de la coyuntura histórico-política que atravesamos. El actual debate sobre cuáles funciones debe cumplir el estado (y cuáles terminantemente no) en la tarea de ordenar el desenvolvimiento de la sociedad civil trascendió hace mucho el ámbito del discurso para transformarse en materia de iniciativas concretas que, más que objeto de evaluación teórica, son el estímulo de la angustia cotidiana de todo argentino que no tuvo la fortuna de poder usar el pasaporte. Lo dicho parece una buena razón para considerar que esta antología proporciona la oportunidad, al lector interesado, para evaluar la eficacia de ciertos enunciados teóricos en la comprensión de nuestro impredecible país.

El material recopilado abarca una serie de artículos breves, ya editados en medios de reducida circulación local. Los trabajos se agrupan en dos partes: la primera comprende el ciclo de génesis del estado nacional en el período 1810-1880; en la segunda se incluyen análisis correspondientes a su desarrollo posterior. El meollo que los diversos autores intentan abordar puede resumirse como la necesidad de interpretar la relación estado-sociedad. Si en la historia europea el leit motiv consistió en que los procesos de unificación nacionales hacían emerger el estado de la dinámica social, la historia de América latina —y más específicamente la argentina— muestra un proceso inverso en que el estado debe cubrir las funciones necesarias para articular una nación.

El proceso progresivo de construcción del estado argentino se encuentra desarrollado en la primera parte. Llama la atención el esfuerzo positivo por garantizar que la elaboración busque apoyatura en un material empírico diverso y susceptible de tratamiento original. En la segunda sección los materiales son más heterogéneos en cuanto a las sugerencias metodológicas y los períodos analizados comprendidos en los cien años posteriores a 1880. Resulta iluminante el diagnóstico del "empate argentino" —como denomina Juan Carlos Portantiero a la indefinición hegemónica que bloqueó diversos proyectos contemporáneos de país— como antecedente de la crisis actual. Sin embargo, la lectura del volumen deja una sensación que expresa en forma precisa Tulio Halperin Donghi en una entrevista que sirve de cierre: "Para responderle sinceramente, no sé qué solución tiene la crisis actual (del estado) que ya lleva años". Esta desazón frente a las soluciones tecnocráticas que puede aportar el conocimiento social es seguramente compartida por nuestra clase política. De ahí su afecto por una metodología policial como la que describe Dashiell Hammet en su novela Cosecha Roja: "Los planes esán bien algunas veces. Y otras veces lo que está bien es simplemente remover las cosas; está bien si eres lo suficientemente duro para sobrevivir y ver lo que te interesa cuando sale a la superficie". La técnica actualmente utilizada para reformar el estado parece basar sus buenos propósitos en esas dos precondiciones: que el gobierno sea duro para sobrevivir y que por azar suba a la superficie alguna solución. Todo lector interesado, además de esta antología, debiera consultar aquella brillante novela de Hammet. Para esperar una solución a la crisis del estado se precisa fundamentalmente ser duro para sobrevivir.

José Luis Filguer



El enigma peronista.
Hugo Chumbita. Puntosur.
Buenos Aires, 1989, 189
págs.

El autor comienza con un intento de poner orden y racionalidad en la genealogía "mítica" del peronismo, buscando la naturaleza social con una premisa: no puede explicarse en el marco de las categorías del espectro político europeo, sino en el contexto social de la historia latinoamericana como uno de los movimientos nacional-populares que la caracterizan y que responden a las constantes de sus tradiciones de lucha social y política.

Como movimiento tiene un rasgo esencial: es el partido nacional de los trabajadores. De allí su extrema peligrosidad, característica que lo transforma en "revolucionario" porque pretende transformar al sistema (transporta en su seno química proletaria) pero como es nacional llama a los empresarios produciendo un mecanismo (Chumbita lo define como transacción en un proyecto interclasista) que le permite ser la larga cadena del ser nacional democrático.

Un movimiento (sea el peronista o el husita) presenta precondiciones estructurales y, hay que diferenciarlo bien, su institucionalización que asegura, de otro modo, la continuidad. Si para Chumbita, en su exploración histórica (p. 81/138), el peronismo originario es innovador y busca la revolución, nacional y democrática, desde dentro de la ley, las palabras del jefe carismático, en la sincera etapa naciente, lo desmienten categóricamente. Un jueves 9 de enero de 1947 un general confesaba que "...es indudable que si a esas masas, ... imbuidas en muchas partes de las doctrinas de carácter comunista o marxista, les hubiéramos exigido mayor trabajo y mayor sacrificio, quizás hubiéramos ayudado a precipitar la revolución social... frente a la cual hubieran desaparecido los valores económicos. Por eso pensamos que el primer paso necesario... era satisfacer a esas masas en sus necesidades: levantar su nivel de vida, dignificar el trabajo y humanizar un poco el capital, esa fue siempre nuestra concepción desde 1943...". ¿Y de qué fuentes bebía la ideología del proyecto según Chumbita?... De toda la tradición progresista formando un centro tercerista que respondía esencialmente al histórico proyecto nacional (p. 96), aunque su líder lo vuelva a desmentir frente a azorados estudiantes brasileños un miércoles 7 de julio de 1948: "...Nuestra reforma social está directamente destinada a terminar con la lucha que desde hace 40 años vienen propugnando los marxistas... nosotros somos eminentemente antimarxistas, nuestra doctrina social es doctrina social cristiana... creemos que la verdad fue dicha hace ya más de dos mil años en el mundo pero el mundo no se ha distinguido nunca por aceptarla y ponerla en práctica... nosotros creemos que al comunismo se lo combate de dos maneras; peleándolo de frente (como hicieron los españoles en 1936) o pagándolo. Nosotros hemos decidido esto último y así lo vamos terminando... y no nos ha salido muy caro... eso es lo que llamamos nuestra tercera posición ideológica..."

El autor finaliza relatando el proceso 73-76, el triunfo de Alfonsín, el intento renovador y el paradójico ascenso de Menem. El giro liberal-conservador, el nuevo sesgo, le produce inquietantes interrogantes a Chumbita, pero, a fin de cuentas, ¿el menemismo no es una variante válida de... humanizar un poco el capital, de utilizar todo el tesoro extraordinario de buena fe, sinceridad, honestidad y amor que las masas proletarias contienen en sí mismas y que el capitalismo ortodoxo había olvidado usar (Perón)?...

N. G. V.

RECIENVENIDOS

Argentina. Entre el orden y el desorden internacional. Compilación a cargo de Augusto Pérez Lindo. Ediciones Cántaro. Buenos Aires, 1989, 134 págs. Los trabajos que integran este volumen tratan algunos contextos fundamentales para enten-

tar comprender la situación del mundo en la década de los '80 y las interacciones posibles de la Argentina con él. Exponen Pablo Pozzi ("El fin de la era Reagan-Bush y la internalización de la crisis norteamericana"), Carlos Escudé ("De esperanzas necesarias y frustraciones inevitables"), Marcos Álvarez García ("Europa Comunitaria y América Latina"), Silvia Canela ("El Orden Económico Internacional en mu-

tación"), José Federico Westerkamp ("Esperanzas y realizaciones del desarme"), Roberto Bouzas ("Epilogo").

El futuro posible. La incorporación de Argentina al Primer Mundo. Carlos Moyano Llerena. Sudamericana. Buenos Aires, 1989, 173 págs. Un nuevo intento de clarificar las nociones de cuáles son las causas que han llevado a la Argentina a condi-

ciones actuales, o sea un diagnóstico de lo que sucede. Especie de continuación de un trabajo anterior, Llerena, basándose en textos publicados en *La Nación*, cree que el gran objetivo en pos del cual encolumbar a los argentinos es lograr la incorporación del país al grupo de naciones del Primer Mundo en un lapso de diez años. La tarea lo encuentra muy escéptico pues, novedad curiosa, los nativos tendrían una



vocación irresistible por abrazar al miserable Tercer Mundo.



Adiós al proletariado.
André Gorz. Trad. de Daniel Gil. Imago Mundi. Buenos Aires, 1989, 180 págs.

En todas las civilizaciones se expresa la tendencia a la actividad, según los momentos y los individuos, por ritos que presentan objetos (como un libro) o ideas (como las que se expresan en un libro) como *sobre-naturales*, como *extra-ordinarias*. Esta serie de actos puede explicarse en virtud de la posición o el interés (no-cognoscitivo) de ciertos grupos sociales, que producen una narración fijada en un objeto de fe (como un libro), objeto que posee un don distintivo: ser cualitativamente divino. La reedición de este libro (primera edición del Viejo Topo, Madrid, 1981), lograda con enorme esfuerzo por un proyecto editorial que incluye títulos de primera magnitud, nos permite corroborar, "in situ", cómo ha sufrido los efectos humanos de la formación de leyendas. Este texto ha sido presentado, desde su escasez material, como un poderoso trabajo contra el pensamiento fósil, como una obra política provocadora, inquietante y singular. Ahora, gracias al emprendimiento editorial, al lector argentino le va a quedar en claro que los calificativos tienen mucho de leyenda hagiográfica.

Lo cierto es que hacia 1980 se publica en Francia un libro que re-lanzará (una vez más) la antiquísima polémica sobre el papel emancipador central de la clase obrera en Occidente. Su título (que se asemeja a otro intento de anunciar la defunción definitiva de la teoría de Karl Marx escrito por Henri De Man en 1922) hablaba, declaraba, una despedida (un saludo definitivo a la centralidad política del proletariado) y un viaje lleno de incertidumbre hacia el "Aú-dela" dorado, lejos de las escleróticas (por dogmáticas) barbas blancas del filósofo de Tréveris, anclado desde siempre en la ciénaga del error. Su autor, austríaco emigrante, se había iniciado en los '50 escribiendo en aquel fenómeno literario político, base común del izquierdismo



francés, llamado *Les Temps Modernes*. Alrededor de un centro nuclear, donde cohabitaban desde un profesor de liceo con inclinaciones rojas (Sartre) hasta un catedrático liberal en disponibilidad y con sueños de llegar a ser espejo de un príncipe (Aron), se satelizaban hombres de pluma, tradicionales algunos, que le darán el cuerpo de análisis y las proposiciones ideológicas que constituirán el tronco común a las formaciones minoritarias políticas izquierdistas de los años '60 y '70.

La posición de Gorz, destinado a convertirse quizás en el más popular mediador entre los viejos tópicos y las nuevas generaciones, es una suerte de tercera posición, un *just milieu*, ni *trade-unionistes*, ni *bochevicks* se titulaba paradigmáticamente un artículo de 1969, un nuevo *course* que quedaba básicamente colocado entre el PSF y los *gauchistes* (a la Castoriadis-Lefort) teniendo una idea-fuerza común: se trataba de presentar una alternativa (como elección más racional) tanto al marxismo-leninismo (en su misera-

ble especie nacional: PCF) como al sindicalismo socialdemócrata. Dentro de esta veta, de grosor capilar, surge *Adiós...*, una variación parecida a la Quimera homérica: Sartre por delante, Rocard por detrás, en el medio la Quimera, en suma: Eduard Bernstein.

El intento de Gorz por dotar a la emancipación con rostro humano da su primer paso con un gastado preámbulo. Desde la página 25 regresa la vieja tesis (de matriz revisionista) de que habría *dos* vías que parten de Marx: la del profetismo y la de *cierta* ciencia. La sombra tétrica de Hegel (con su fiel escudero: la Dialéctica) en Gorz ha acabado, incluso, con el espacio contraído y sofocante de cientificidad. La teoría materialista (de 1843 a 1851) *no* se fundó *ni* en estudios empíricos *ni* en experiencia militante radical. ¡Aporía!, exclama Gorz; es en realidad el viejo vino—condensación sincrética— del cristianismo, el cientificismo y el hegelianismo en odre nuevo. Aunque la clave de todo la tiene la herencia hegeliana con su obsesiva idea de un sentido de la historia *independiente* de la conciencia de los individuos. Por eso el mote ejemplificador de Gorz: San Marx, ese alemán que se moría de hambre en el Soho londinense con sus ridículas anteojeras hegelianas. Sentencia final: todo es mero "profetismo" (pág. 28), una miopía que se reconforta con los signos de lo real que le dan la razón. No cansaremos aquí al lector con erudiciones e investigaciones sobre la formación teórico-política de Karl Marx, cada uno es libre de arrojarlo a lo largo del derrotero de su investigación en la cuneta que más prefiera. Lo cierto es que el Marx de Gorz se asemeja a un eunuco intelectual, un filisteo inútil, copista de fórmulas triádicas que salió del vientre de Hegel como de un establecimiento hidroterápico. Como diría Nietzsche, todas estas cosas que aprendemos de Gorz son nuevas, pero también es cierto que jamás llegarán a viejas, pues nunca han sido jóvenes, sino que salieron del vientre de la madre como ocurrencias propias de los tatarabuelos.

Después de ver a este Marx gorzianesco (si se nos permite) ser refutado con un pelele del siglo XIX, pasamos a presenciar el desmoronamiento del segundo pilar de la ecuación. Se trata ahora del movimiento obrero, de la árica "klasse", una esperada reencarnación (basada en el "debe-ser" de Hegel) que no existe en la realidad histórica. La toma de conciencia (el "cierre" al cortocircuito entre el *in-sich* y el *für-sich*) fue tomada como un *destinée* por (San) Marx y la misma realidad lo refutó. Gorz certifica este nuevo desecho en el basurero de la historia.

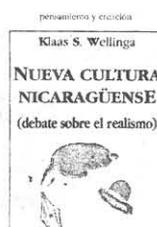
En tres o cuatro capítulos aprendemos nuevas novedades. Con galopante entusiasmo nos instruimos con revelaciones inéditas: ahora el viejo (San) Marx es un fatalista escatológico sin remedio, un amnésico infectado de religiosidad de la peor especie. Viendo este tratamiento escolar de semejante autor, en lo que a Marx se refiere, aquí debería estar vigente lo que Aristóteles decía a propósito de Platón: "A los malos no les está permitido ni siquiera el elogio".

El final de Gorz desborda previsibilidad. El *au-delà* del marxismo y el socialismo, consecuente con su diagnóstico de Marx, del proceso revolucionario y de la clase obrera, se transforma en una teoría anti-institucional acoplada al pueblo judío de Gorz: un neo-proletariado (p.76), una pura subjetividad liberada, sujetos autónomos de capital y contingentes en cuanto a su pertenencia de clase, un detonador social compuesto por los parados, lúmpenes, desclasados, empleados a tiempo parcial, etc. El sujeto revolucionario de la izquierda portadora de futuro no es más el gris proletariado fabril urbano de Lenin sino un marcusiano ejército industrial de reserva.

Uno debe concluir que nada de extraño tiene que de estas premisas teóricas no saliera ninguna forma concreta de nueva organización política. Pero debemos creer que bajo ciertas condiciones político-sociales resulta tan imposible aprender la teoría de Marx como aprender a saltar al rango después de los ochenta años.



N.G.V.



Nueva cultura nicaragüense. *Klaas S. Wellinga.* Utopías del Sur. Buenos Aires, 1989, 165 págs.

El arte corre grave riesgo de opacarse cuando la revolución que promueve no tiene mejor idea que triunfar. Los artistas otrora indómitos y punzantes socavadores de una realidad impuesta por un régimen opresivo devienen, por artes de enroque, en mansos apologetas, elenco estable y rutinario eco de la gestualidad oficialista. Sin pretender otorgarle a esta afirmación un status apriorístico es insoslayable la relación, al menos problemática, que vincula arte y revolución.

En la primera parte de este libro el autor, un intelectual holandés enamorado de la revolución nicaragüense, enumera elogiosamente las transformaciones culturales promovidas por el FSLN junto al ministerio comandado por Ernesto Cardenal: producción y circulación de libros mediante bibliotecas y bibliobuses, Instituto Nicaragüense de Cine, publicaciones del ministerio, nueva televisión, suplementos, centros y movimientos culturales que han ido tejiendo la nueva red de instituciones revolucionarias. En la segunda parte confronta esas prácticas con las voluntades, acaso demasiado programáticas, de los dirigentes más políticos que culturales. Los criterios que rigen el modo "correcto" y "revolucionario" de circulación del arte y los saberes, separan al ministerio de cultura por un lado y a los artistas y autores más independientes por el otro. Una ortodoxia cultural, que Wellinga califica demasiado suavemente de "purista", pugna con corrientes de opinión heterodoxas que abogan por una libertad irrestricta como precondition constitutiva de cualquier acto creativo. Los primeros se acercan desagradablemente al mas rancio realismo socialista ya que alientan y legitiman sólo aquellas expresiones que resulten supuestamente inteligibles a los ojos del pueblo, dejando de lado a las que no condigan con las medidas de este curioso lecho de Procasto. Entre tirios y troyanos se ubican los "dirigistas" o populistas, que si bien aceptan a regañadientes los caprichos populares, como telenovelas o música romántica, creen necesario reconducir esas predilecciones por carriles más convenientes hacia destinos más revolucionarios.

Por último, el holandés se interesa por los talleres de poesía, ámbitos donde el llano (campesinos, obreros, amas de casa, combatientes, etc.) expresan sus sentires, pesares y pareceres mediante un lenguaje antes sólo reservado a unos pocos. Inobjetable es la bondad de esta iniciativa (cerca de cincuenta talleres en el país) y encomiable la posibilidad de expresión popular. A pesar de todo, los límites imprecisos pero tangibles del proyecto ideológico de la revolución se evidencian en las características que esta poesía asume: chatura y rechazo, por "reaccionaria", de todo tipo de poesía (romántica, clásica, surrealista, modernista, posmodernista) que no se atenga al "exteriorismo" propugnado por Cardenal a través de las reglas que llevan su nombre y configuran una propedéutica poética impuesta, de un modo u otro, a los diversos participantes. Los artistas independientes rechazan el estilo homogeneizante de la tan cardeliana producción tallerista. Sin embargo, aún hoy la poesía no ha logrado desprenderse del "mensaje político", lo que por cierto no constituye un pecado irredimible, pero convengamos en que, si bien toda poesía estaría atravesada de significaciones ideológicas o discursivas, no toda manifestación política supone necesariamente un hecho estético.

Fabián Mosenon

N. de la R.: Esta reseña fue escrita antes de las últimas elecciones en Nicaragua. De ahí, su inevitable anacronismo.

RECIENVENIDOS

Toma de decisiones y políticas. Algunas aplicaciones a la política exterior. *Carlos Eduardo Mena K.* Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires,

1989, 217 págs. Esfuerzo por abordar, a través de un análisis descriptivo, los procesos, métodos y técnicas que están irremediablemente envueltos en los mecanismos de toma de decisiones de políticas, en este caso exteriores. Para Mena K. las desgarradoras deficiencias de las políticas públicas internas o externas de los estados latinoame-

ricanos, que afectan el contenido de las mismas, hay que buscarlas en el proceso de formulación y ejecución de las políticas generales, y en la capacidad institucional para contar con métodos para analizar la realidad objetivamente y manejar con suficiente eficiencia la incertidumbre. El obstáculo más notorio que encuentra durante su exposición es

una suerte de "incrementalismo conservador" que es un fuerte e insuperable escollo a la innovación, la rápida corrección o la flexibilidad de las políticas.





La escuela de Chicago: Operación Chile. Juan Gabriel Valdés. Ediciones B - Grupo Zeta. Bs.As., 1989, 321 págs.

Investigación desarrollada por el autor en el Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales (ILET) a partir de una premisa inicial: en Chile se habría producido un proceso de escalamiento ideológico (es decir: intentar usar el poder del Estado y movilizar a los adherentes sobre la base de discursos doctrinarios para re-organizar la sociedad y sus reglas) que puede ser fechado hacia 1964, y que, después del golpe militar de 1973, se transformó en una ideología más dura, totalizante e impositiva, que inició la aventura ideológica más extrema que registra el siglo y marcó el punto más febril de la inflación ideológica en Chile. Esto no es otra cosa que la aparición y el despliegue del "Modelo de Chicago".

El libro es la genealogía de esta filosofía política individualista, constructora de un "hombre nuevo", el maximizador de utilidades, que curiosamente no pareció responder a una evolución natural y propia del desarrollo de grupos sociales internos de la sociedad. El Chicago Model resultó ser el patrimonio de un grupo de economistas que tenían una identidad común: haberse formado en la Escuela de Economía de la Chicago University desde 1956 en adelante. Valdés relata, detalladamente, la historia de la transferencia de las doctrinas económicas de Chicago a Chile, de su implantación institucional en la Universidad Católica y de la gestación de un grupo de intelectuales que la aplicaron autoritariamente a partir del respaldo de un Estado militar. Su trabajo es un estudio político sobre conceptos, valores y actitudes y su transferencia organizada. Es también, sin duda, un relato sobre la influencia de Estados Unidos en América latina. Y, por último, un ejercicio contemplativo de una generación de la década del '60 que absorbió, desde la derecha más cruda, una visión totalitaria y antidemocrática de la sociedad humana y que pudo realizar sus sueños más queridos concretándolos a cualquier costo con el respaldo de una dictadura militar sangrienta.

Las medidas que caracterizaron al modelo económico se pueden sintetizar en un tripode ideológico de áreas generales: 1) liberalización del sistema de precios y del mercado, 2) mercado abierto para el comercio exterior, 3) reducción drástica del rol del Estado en la economía. Fórmula familiar a los argentinos desde 1983 por lo menos. Sin embargo, durante los primeros seis años, se mantuvo al mercado laboral bajo estrictas restricciones, disciplinamiento riguroso y control severo. Contra toda semejanza, mera obra de la casualidad, la meta general de la política económica era una: reducir y re-orientar la participación de la Forma-Estado. Reducción y reorientación que implicaban reducir la magnitud (no la ineficiencia) del sector público, minimizar la influencia reguladora del mando de gobierno en la economía y eliminar el rol que desempeñaba el gobierno en la producción directa (eficiente o no) y como organismo a cargo de promover el desarrollo. El primer frente de batalla, insuperado, fue eliminar al Estado como productor mediante una intervención quirúrgica de alto vuelo: la desnacionalización.

Walter Caracclolo



Los jóvenes de la Perestroika. Andrew Wilson/ Nina Bachkatov. Trad. de Aníbal Leal. Javier Vergara. Buenos Aires, 1989, 319 págs.

Dos correspondientes permanentes en Moscú se proponen en este libro el ambicioso objetivo de analizar —en una suerte de ejercicio sostenido por la erudición, sin desoír "las señales de la calle"— qué es eso de vivir con el "glasnot" (transparencia) en la década de los años '80, en la Patria de los Soviets.

El punto de vista que adoptan es el de las nuevas generaciones de hombres y mujeres nacidos después de 1956, es decir: los que sólo conocieron el stalinismo desde películas o libros de historia. La tesis se sustenta sobre esa perspectiva: sin el apoyo consciente de esta amplia "ola" de menores de 35 años el proceso reformista iniciado en 1984 estará, sin duda, fuertemente limitado, acotado e inmobilizado. La re-estructuración ("Perestroika") sólo tiene algún sentido de existencia y de posibilidad de supervivencia histórica en tanto esté adecuadamente ligada con las expectativas, las esperanzas y los deseos de esa cuarta parte esencial de la población de la Unión Soviética.

La crónica va relatando, con agilidad y conocimiento, los puntos centrales que van lentamente modificando la fisonomía y los cimientos del caótico edificio social stalinista, cuya edificación se remite, en línea de continuidad, a los años '30. Los dos pies del proyecto Gorbachov, en la modernización, estarían apoyados en el sistema educativo y en el mundo del trabajo.

Sobre el primer tópico, los autores analizan el problema de la educación comunista actual, un mecanismo de transmisión de valores basado, no tanto en la adquisición acumulativa de conocimientos, como en la tarea espartana de producción de "ciudadanos decentes", que estén imbuidos de una "buena" (colectiva) filosofía de vida. Las necesarias modificaciones, de obvio propósito económico, comenzaron a hacerse efectivas en 1984, profundizándose en 1988 e intentando ansiosamente llegar a una meta que podría sintetizarse más o menos así: acelerar con urgencia un "aggiornamiento" racional y eficiente que permita formar cuadros especialistas en temas de alta tecnología. El nuevo curso de la política educativa, que intenta superar la etapa "heroica" de la alfabetización universal, se afirma en una serie coherente de puntos elementales como el de la capacidad creadora, la creciente especificidad de lo enseñado, la eliminación de programas y currículos rígidos, individualidad del enfoque y del ritmo de trabajo, estimulación de la espontaneidad, una disciplina limitada y racional, la progresiva eliminación de los viejos sistemas de castigo/recompensa.

El punto más importante es, quizás, el dedicado a la columna vertebral de la Unión Soviética: las míticas abejas obreras. El drama generalizado es la expansión de una nueva filosofía de vida colectiva que los autores llaman "oblo-movismo" (inspirándose en el personaje literario de Gonorov, un joven que permanece en su hogar sin hacer nada y esperando todo), una suerte de regla de acción de la mayoría de los trabajadores basada en dar lo mínimo y apoderarse de lo máximo. Los intentos de enderezar esta situación, promovida por una política de ingresos cercana a lo



absurdo, es una consigna emblemática del reformismo de los años '80.

El libro finaliza con la pregunta que todo el mundo lleva a flor de labios: ¿adonde va la Unión Soviética?... La respuesta la da un bellísimo relato de Vladimir Posner, escritor de 54 años que vivió casi veinte años en los Estados Unidos. Posner cierra la cuestión citando el antiguo aforismo de que ofrecer un elevado nivel de vida a pocas personas es muy sencillo, ofrecer a más personas un nivel de vida tolerable es más difícil pero posible, facilitar a todos un nivel de vida digno y tolerable es una meta que hasta ahora ha sido imposible en Occidente y en cualquier otra sociedad. Pero, confiesa, creo que nuestra sociedad se aproxima a esta última meta, y en cambio los occidentales ni siquiera se proponen este objetivo. Es por ello, continúa, que Occidente no tiene lo que yo creo más importante: un futuro. Creo en el comunismo, aunque no sé cómo lo construiremos...

Antonio Rosa

RECIENVENIDOS

El mundo en transición y América latina. *Compilación a cargo de Carlos Portales.* Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1989, 258 págs. Repaso de un tema clásico: el de la política internacional y los problemas del desarrollo de Latinoamérica. Carlos Portales se encarga, a manera de introducción, de referirse a los profundos cambios producidos entre los países centrales y América latina; Raimo Väyrynen trata el tema poco

conocido de las implicancias de los procesos reformistas en la Unión Soviética en su relación con el Cono Sur; José Miguel Insulza señala las limitaciones y los desafíos inciertos que enfrentarán los Estados Unidos en la cambiante arena internacional; Alberto Van Klaveren se exhibe sobre los cambios externos y problemas internos que desafían todo el equilibrio de la Europa Occidental; finalmente, Stephen J. Anderson analiza las percepciones y visiones de Japón sobre América latina y su impacto en la Cuenca del Pacífico; y Carlos Ominami estudia, con la profundidad del caso, el drama perpe-

tuo del bloque latinoamericano en su inserción en el sistema económico mundial.

El financiamiento externo argentino durante la década de 1990. *Compilación y coordinación a cargo de Felipe A. M. de la Balze.* Sudamericana. Buenos Aires, 1989, 285 págs. "Libro blanco" del Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales (CARI) que intenta responder una serie de interrogantes de primer orden: ¿se puede pagar la temible deuda externa?, ¿cuál es la verdadera situación financiera de la



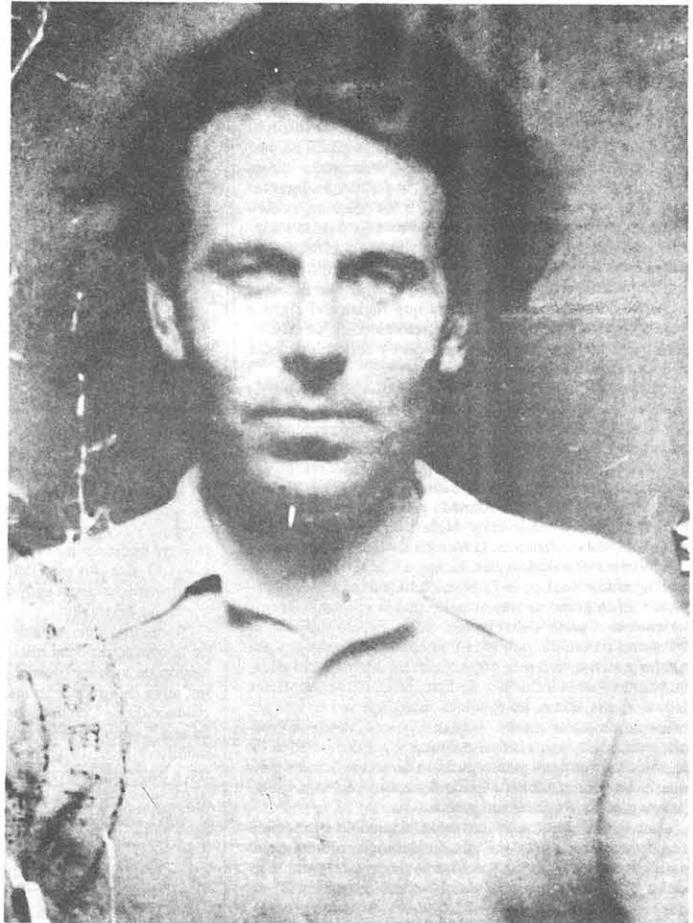
Argentina?, ¿cómo negociar adecuadamente con los acreedores externos?, ¿se podrá restablecer el crédito internacional argentino?, ¿veintitrés especialistas en el tema de la economía internacio-

nal bucean las profundidades en busca de pistas seguras. Sobre el tema de "La política económica frente a la deuda externa" disertan Javier González Fraga, Julio A. Pierkarz, Osvaldo R. Agatiello, Enrique García Vázquez; sobre "La negociación de la deuda externa" exponen sus opiniones Mario Tejeiro, Eduardo Conesa, Antonio Zoccali, Enrique Wetzler, Martín Redrado, Ubaldo Aguirre, Jesús Sabra; en tanto sobre "Los flujos de fondos hacia la Argentina" se lucen Rafael Laporta Drago, Jorge González, Adrián Lambertini, Juan A. Schilling, Martha M. Mattano y Nicolás Weisz-Wassing.

LOUIS FERDINAND CELINE

Las flores del mal

El título de este dossier no es un error. No es una frase que, saltando de un castillo a otro de los siglos, fue a parar a una cabeza equivocada. Ocurre que, como supo señalar Steiner, la incomparable obra de Céline viene a contradecir con su salvaje belleza la famosa afirmación de Sartre según la cual de la mala conciencia o de la injusticia no podía surgir una obra de arte verdadera. Céline —acaso el más grande o el último maldito del siglo que agoniza— supo cultivar sus extraños frutos en medio de las miasmas de una época infame. Aquí están, por primera vez en español, los testimonios de sus contemporáneos más notables, junto a su propia voz enfebrecida; también, junto a una introducción de Guillermo Piro, algunos textos fundamentales so-



HOTEL CELINE

Por Guillermo Piro

Tal como se habla de "amor loco", de los libros de Céline podríamos decir que se trata de "literatura loca". Son libros sobre locos, escritos por un loco, y son, entonces, libros de una belleza loca.

Como los pulpos o las estrellas de mar, estos libros logran mostrar y esconder al mismo tiempo el secreto del cual son a la vez únicos depositarios y fascinantes reflejos. La verdad es su verdad. Y la búsqueda de la verdad es una actividad sumamente incómoda, ya se sabe; incluso podríamos decir patológica. Estos libros llevan en sí mismos la gran dialéctica moral, y la condición de esa dialéctica es ésta: es mejor morir que durar. La función curiosa e inquietante del arte consiste en seguir recordándonos eso, y decimos que, al fin y al cabo, la verdad es más importante que la justicia y la libertad, e, incluso, que nuestras esperanzas. Los libros de Céline no existen para confortarnos ni para darnos una "postura equilibrada". Todo lo contrario: se bucea en ellos ya sin aire, como si se estuviera trepando una montaña embarrada. Y sin embargo, o precisamente por eso, las hojas que leemos se desgarran para desgarrarnos. Su propósito es amenazar nuestro equilibrio. Esa es la única función del arte. Y los que traicionan esa función, aun en nombre de un credo humanitario, traicionan el arte. El arte traicionado enseguida se venga, y pronto resulta un arte tan muerto como la carne fría. El hombre que odiaba a su especie terminó donde debía, admirado, copiado, clásico entre clásicos, a la derecha de Casanova y a la izquierda de Cervantes. Hasta Rabi, para denigrarlo, escribe como él.

Decir de él "es el mejor novelista del mundo" es decirlo todo. Para ponderar sus méritos debería bastar con eso. En efecto: ¿para qué hablar más ampliamente del *Viaje de Muerte a crédito*, de *Guignol's Band*, de la *Trilogía alemana*. De estos libros decimos "son los mejores libros", y es decirlo todo. ¿Por qué? Porque es así, y sólo en la literatura está permitido utilizar un razonamiento tan infantil. ¿Por qué? Porque es la literatura. Y la literatura se basta a sí misma.

Hay un muro que la literatura erige entre el lector y la vida que con Céline se derrumba bruscamente. Con él uno no se siente como si estuviera lidiando con un "autor", un escritor munido como todos de una aureola de filigrana, que goza del privilegio de la expresión y sabe "espolvorear el orégano en la pizza", sino con un hombre que no sabe ex-

presarse mejor que cualquiera de nosotros y que se ve obligado a empuñar la pluma para decir lo que tiene en el corazón.

Hay escritores que tienen un estilo, y otros que lo buscan. Existe un estilo Rimbaud, no hay un estilo Mallarmé. Casi siempre la crítica ha confundido la creación de un estilo con la fabricación de un lenguaje. No existe un estilo Céline, existe una lengua celineana.

Se podría discutir eternamente este problema porque es un problema de nuestro tiempo, el problema del "estilo hablado". La novela francesa de este siglo se orientó visiblemente hacia la búsqueda de un estilo hablado en escritores como Giono, Aragon y Céline. El mismo movimiento se dio en Estados Unidos, donde escritores como Faulkner y Wolfe libraron una tentativa paralela, aunque en Faulkner tal vez se trate más de un estilo pensado que hablado. Céline busca lo insólito, a toda costa, porque lo insólito es una convención y, tras esa convención, hay que regresar, también a toda costa, a una verdad. Y si a veces se pierde buscando la locura detrás del realismo lo hace porque para él la única manera de redescubrir el verdadero rostro del realismo es encontrándolo detrás de la locura. Es por eso que nos aparece que las palabras de Céline "lavan" los rostros, así como el lienzo de Santa Verónica lavó el Divino Rostro. Y es que Céline no sabe "redactar", no consigue "relatar" una idea, no sabe "vestir" una idea con palabras. Las palabras son como los gritos, se escapan. Las palabras son actos, confesiones de debilidad. La palabra es la venganza de los débiles.

Cuando el mundo fue creado, fue necesario crear un hombre especialmente para ese mundo, adaptado a su rigor. Todos estamos deformados por la adaptación a la libertad de Dios. No sabemos cómo seríamos si hubiéramos sido creados en primer lugar y después el mundo adaptado a nuestras necesidades. Céline fue creado antes que la literatura. Por eso sus libros están deformados, adaptados a su libertad. Céline escribe como quien pinta. Todos los escritores "dramatizan" los hechos. Céline "desdramatiza", esto es, lo importante no es "contar una historia" sino elaborar un universo vivo, un mundo en torno y "con" determinados personajes. Eso se ve claramente en la *Trilogía alemana*. No logra "contenerse", la estructura no puede visualizarse, entenderse. Lo que sale a la superficie ya viene con o a través de las palabras o no existe. Y en este punto descubrimos en qué consiste la astucia, el verdadero arte de Céline: parece natural... con naturalidad. Cambia

En su texto "Portrait d'un antisémite" (publicado en la revista "Les Temps Modernes" en diciembre de 1945, y luego editado por Gallimard bajo el título de "Réflexions sur la Question Juive"²) Sartre había escrito: "Céline pudo sostener las tesis socialistas de los nazis porque le habían pagado". En respuesta, Céline escribió este panfleto.

No leo mucho, no tengo tiempo. ¡Demasiados años perdidos en tantas tonterías y en prisión! Pero me presionan, me ruegan, me hinchán. Parece ser que tengo que leer indefectiblemente una especie de artículo, el "Retrato de un Antisemita", por Jean-Baptiste Sartre (Temps Modernes, diciembre de 1945). Hojeo este largo deber, le echo una mirada, no es ni bueno ni malo, no es nada de nada, un pastiche al estilo de "Alamneradellos"... Este pequeño J-B. S. leyó L'Étourdi, l'Amateur de Tulipes, etc. Y se quedó enganchado, y obviamente no puede salir... ¡Todavía en el colegio este J-B. S.! Todavía haciendo pastiches, haciendo "Alamneradellos"... A la manera de Céline también... y de muchos otros... "Mujerzuelas", etc... "Cabezas de repuesto", ... "Maña"... Nada importante, por supuesto. Llevo pegados en el culo³ a varios de estos chiquitos "Alamneradellos"... ¡Qué puedo hacer? Son sofocantes, rencorosos, cagones, muy traidores, medio sanguijuelas, medio tenias, no me honran en lo más mínimo, nunca hablo de ellos simplemente. Progenitura de la sombra. ¡Decencia! ¡Oh! ¡No tengo ninguna mala intención contra el pequeño J-B. S.! ¡Ya es bastante cruel la suerte que le tocó! Y como se trata de una prueba yo le pondría sin problemas siete puntos sobre veinte y listo... ¡Pero en la página 462 el pequeño sorete me sorprende! ¡Ah! ¡Este orto maldito y podrido! ¡Lo que se atreve a escribir! "Céline pudo sostener las tesis socialistas de los nazis porque le habían pagado." Textual. ¡Epa! Esto es lo que escribía este pequeño bostero mientras yo estaba en prisión a punto de que me colgaran. ¡Pequeña y endemiada porquería llena de mierda, me gotéas de la raya del culo y me ensuciás todo! Ano Cafiñ pfoi. ¡Qué buscás? ¡Que me maten!



¡Es obvio que sí! ¡Vení acá! ¡Que te revientó! ¡Sí!... Lo veo en la foto, sus ojos saltones... ese gancho... esa ventosa babasa... ¡Es un cestado! ¡Lo que es capaz de inventar, el monstruo, con tal de que me maten! ¡Recién salido de mi caca, y ya me denuncia! Lo más increíble es que en la página 451 tiene la amargura de prevenimos: "Un hombre que considera natural denunciar a los demás no puede tener nuestra concepción del honor; ni siquiera a quienes protege los ve con nuestros ojos; su generosidad, su dulzura, no se parecen a nuestra dulzura, a nuestra generosidad: la pasión no se puede circunscribir."

Si lo tengo metido en el culo no podemos pedirle a J-B. S. que vea bien, ni tampoco que se exprese con claridad, pero parece ser que J-B. S. ha previsto la posibilidad de la soledad y de la oscuridad adentro de mi ano... J-B. S. habla obviamente de sí mismo cuando escribe en la página 451: "Este hombre teme a toda clase de soledad, tanto la del genio como la del asesino." Entendamos lo que significa hablar... Según lo que dicen las revistas, a J-B. S. sólo se lo ve como a un genio. Por mi parte y según lo que dicen sus propios textos, no tengo más remedio que verlo a J-B. S. como a un asesino, o mejor

A L'AGITE DU BOCAL

Por L-F. Céline

dicho como a un donador podrido, maldito, asqueroso, apovisionador jodido, mula con anteojos... ¡Me estoy poniendo nervioso! No conviene ni a mi edad ni a mi estado... Iba a concluir aquí mismo... Simplemente asqueado... Pienso un instante... ¿Asesino y genial? Ya ocurrió otras veces, después de todo... ¿Es quizá el caso de Sartre? Asesino lo es, quisiera serlo, está claro, ¿pero genial? ¡Pequeño sorete de mi culo genial? ¡hmm!... Tal vez... Sí, es cierto, podría aparecer... podría ocurrir... ¿Pero J-B. S.? ¿Esos ojos de embrión? ¿Esos hombros mezquinos?... ¿Esa panza grasosa y pequeña? Una tenia, desde ya, tenía de hombre, que está ahí en donde ustedes ya saben... ¡y filósofo!... Cuántas cosas... Parece ser que liberó a París en bicicleta. Jugueteó... En el Teatro, en la Ciudad⁴, con los horrores de la época, la guerra, los suplicios, las cadenas, el fuego. Pero los tiempos cambian, y entonces J-B. S. crece, se hincha enormemente. No se controla más... Está fuera de sí... Es un embrión que quiere hacerse pasar por una criatura... El ciclo... Está harto de jugarrear, de las trampas... Busca los peligros, los verdaderos peligros... la prisión, la expiación, el garrote, y el garrote más grande: el Paredón... el Destino pone a prueba a J-B. S... ¡las Furias! Terminadas las bagatelas... ¡Quiere hacerse pasar

del todo por un monstruo! ¡Y, de paso, lo putea a De Gaulle!

¡Qué mediocre! ¡Quiere hacer lo irreparable! ¡Insiste! Las brujas van a volverlo loco, vino a provocarlas y ellas no lo van a largar más... ¡Tenía de los soretes, falso renacuajo, te vas a morfar la Mandrágora! ¡Te vas a volver súcubo! La enfermedad de ser maldito evoluciona en Sartre... Vieja enfermedad, vieja como el mundo cuya literatura entera está podrida... ¡Espere, J-B. S., antes de mandarse las supremas pifiadas!... ¡Piénselo bien! Considere que el horror no es nada sin el Sueño y sin la Música... Me lo imagino bien como una tenia, desde ya, pero no como una cobra, para nada como una cobra... ¡Pésimo con la flauta! Macbeth no es más que un Grand-Guignol, y de los peores días, sin música, sin sueño... ¡Usted es un malvado, sucio, ingrato, rencoroso, burro, y eso no es todo J-B. S.! No alcanza... ¡Todavía hay que bailar!... Me gustaría equivocarme, por supuesto... No pido otra cosa... Voy a ir a aplaudirlo cuando por fin se haya transformado en un verdadero monstruo, cuando les haya pagado, a las brujas, lo justo, su precio, para que ellas lo transmuten, lo hagan aparecer en verdadero fenómeno. En una tenia que toca la flauta.

¡Tanto me rogó usted y me rogó a través de Dullin⁶ y de Denoël⁷, suplicando "bajo la bota"⁸ de tener la gentileza de descender para aplaudirlo! No lo encuentra a usted ni bailando ni tocando la flauta, vicio terrible a mi modo de pensar, debo reconocerlo... ¡Pero olvidemos todo eso! ¡Pensemos solamente en el futuro! ¡Intente que sus demonios le inculquen la flauta! ¡A la flauta! ¡Estudiante, mírelo a Shakespeare! 3/4 de flauta, 1/4 de sangre... 1/4 alcanza, se lo aseguro... ¡Pero primero de la suya! Antes que las demás sangres. La Alquimia tiene sus leyes... la "sangre de los demás" no les gusta a las Musas... Pensemos un poco... Usted tuvo algún éxito, sin embargo, en el "Sarah"⁹ con sus Moscas, bajo la bota... ¿Por qué no se manda ahora tres pequeños actos, rápido, de circunstancia, en seguida, "Los Moscardones"¹⁰? Desfile retrospectivo... Lo veremos a usted en persona con sus amigos chiquitos, mandando a sus colegas detesta-

el lenguaje escrito no por un lenguaje hablado, sino por un lenguaje hablado escrito.

En la primera página de Muerte a crédito Céline dice: contaré cierto tipo de historias para que ellos vuelvan, expresamente, a matarme; volverán desde los cuatro rincones del mundo. Entonces todo habrá terminado y estará contento". Céline se vanagloria. Sólo se desea matar a los hombres que dicen la verdad. Si eso es cierto, entonces él tan sólo simula decirla. Céline miente: la gente compró sus libros y nadie lo mató. La izquierda de la década del '30 había creído ver en Céline a un nuevo Zola. Céline declaró un día, hablando del autor de Germinal: "Sabemos hoy que la víctima pide siempre más y más martirio". Quizá en el mundo tal cual es, en este mundo que sólo puede destruirse a sí mismo, el deseo sólo puede ser masoquista. Eso explicaría muchas cosas. Es una pasión masoquista la que sostiene a Céline sesenta y siete años. Céline poseía en grado supremo el arte de ponerse del lado equivocado. Excitaba el destino que sabía iba a terminar por hacerlo sufrir. Se podría recopilar una gruesa antología de sus torpezas.

Pero en cambio no hay una sola página suya que pueda "entrar" en una antología. Es un talento del que carecen, por lo general, los novelistas, buenos administradores de sus dones. La narración celiniana es un todo cuyos elementos no se pueden disociar. Es un hecho que el lector impaciente que emprende la lectura de la Trilogía alemana debe esperar veinte, cincuenta o cien páginas hasta el momento en que "empieza" el relato. Y más adelante encuentra la continuación de ese relato interrumpida y retomada constantemente. Y las digresiones no hacen más que aumentar la impaciencia: Céline habla de su destino personal, no hay casi más que quejas y recriminaciones. Pero el lector no puede parar: pide más y más martirio. Si existe una, ni en De un castillo a otro, ni en Norte ni en Rigodón está la puerta de entrada a Céline. Llegan a ellas los que han sido previamente inoculados con el veneno y tratan de encontrar su procedencia. Son novelas para adictos.

La puerta está en el Viaje o en Muerte a crédito. Quizá sea Semmelweis, la tesis, la excepcional biografía del médico húngaro descubridor del origen de la fiebre puerperal. Las fobias de Céline ya están allí. Quizá esa sea la "entrada de servicio" por la cual se accede a ver con más claridad. Pero el que lee el Viaje queda indefectiblemente estupefacto, como presenciando una erupción, de esas cuyo aliento, nos cuenta la historia, da siete vueltas y media a la Tierra. No se lo lee impunemente, nada se vive impunemente,

nada se contempla sin peligro de muerte. Céline es el héroe de El talón de hierro de cuya mano somos conducidos a visitar el infierno. No se puede seguir contemplando el discurrir del día después de leer Muerte a crédito, como si nada hubiera ocurrido: debemos empezar de nuevo. Como esos niños salvajes del África que, nos cuenta Eisenstein, abandonados a sí mismos, cuando empiezan a usar tintes no ahorran el color naranja, de tanto derrochar palabras nos quedamos mudos, como si el libro pudiera hablar por nosotros. Ya no se verá con los mismos ojos. El comercio con Céline nos "comprometió". El fin de la noche siempre está por llegar.

George Steiner declaró haber notado que una adhesión metódica, persistente, a la vida de la palabra impresa frena la inmediatez, el lado conflictivo de las circunstancias reales. Respondo con más entusiasmo a la tristeza literaria de Bardamu que al infortunio del vecino. Bardamu es más mi hermano que mi hermano. Lloro con Bebert, recito de memoria la despedida entre Ferdinand y Molly, la prostituta de Detroit, y me muevo en un infierno material. Steiner tiene razón. El logro de Céline acaba siendo siniestro.

Aquellos para los que las mañanas son mañanas no encontrarán en Céline más que logorrea. Céline necesita de aquellos a los que la luz más atenuada hace daño; necesita de aquellos para quienes todo lo que entra en la mente es brutal porque algo verdaderamente brutal entró en ella una primera vez.

Nigel Dennis, hace poco, citó una frase genial. Reflexiones sobre ella. Por lo demás, la frase no es de Céline, sino del mismo Steiner: "Como vivimos en un mundo diseñado en gran parte por Kafka, incluso puedo concebir que a veces la verdad salga de bocas inhumanas y bestiales; la verdad es tan compleja que se aloja en algunos hogares terribles". Yo agrego otra frase de Steiner: "Quizá estemos locos también, porque somos los que tenemos el valor de confesar que los libros son más importantes que los seres humanos".

Céline es a la literatura lo que los anticuerpos a la medicina. Si sigue siendo literaturista lo es, ante todo, porque es antiliteratura. Si los caminos del arte son imprevisibles es porque los de Louis-Ferdinand Céline lo son.

En pocas palabras, entre los distintos privilegios de que goza la literatura está el hacer de la estética su ética. Aun aquellos que "teman" a Céline perderán ese temor cuando vean que sus propósitos nunca acaban con todo. La literatura también hace lo que está a su alcance para destruirse a sí misma. Es Céline el que va corriendo en su socorro.

dos, los "Colaboradores", al presidio, al paredón, al exilio... ¿No sería muy divertido? Y por supuesto, usted mismo, orgulloso de su texto, tendría el papel principal...de tenía burlona y filósofa... No es difícil imaginar cien percances, peripecias y sobresaltos de los más grotescos para un espectáculo maravilloso de esta clase... ¡Y luego, en el cuadro final, una de esas "Masacre General" que sacudirá de una loca risotada a toda Europa! ¡Ya es tiempo! ¡Lo más alegre de la década! ¡Tanto que se mearán encima y festejarán hasta la 500 mil!... Y todavía más allá ¡El más allá! ¡Ja! ¡Ja! ¡El asesinato de los "Firmantes", los unos por los otros!... ¡Usted mismo por Cassou!... éste por Eluard! ¡El otro por su mujer y Mauriac! ¡Y así sucesivamente hasta el último...! ¿Se da cuenta? ¡La Hecatombé de Apoteosis! ¡Sin olvidarse de la carne, por supuesto!... Gran desfile de magníficas chicas desnudas, moviendo la cintura... Orquesta de la Gran Bufonada... Jazz de los "Constructores del Paredón"... "Atlantist Boys"... concursos incluidos... y la gran orgía de los fantasmas en sobreimpresión luminosa... ¡200.000 asesinados, esclavos, cóleras, indignos... y rapadas! ¡2 bailando la farándula! ¡de la platea del Paraíso! Coro de los "Ahorcados de Nüremberg"... y en el tono usted concibe *más-que-existencia, instantenista, masacrista*... Atmósfera de hipos de agonía, ruidos de cólicos, llantos, cadenas... "¡Socorro!"... Música de fondo: "¡Máquinas de hacer Hurras!"... ¿Se lo imagina? Y después, en el entreacto lo mejor: ¡Remates de esposas! y cóctel de sangre. El *Par futurista absoluto*. ¡Sólo verdadera sangre! En un porrón, cruda, certificada por los hospitales... ¡Del día mismo! ¡sangre de aorta, sangre de fetos, sangre de himen, sangre de fusilados!... ¡Para todos los gustos! ¡Ah! ¡qué futuro, J-

B. S! ¡Qué maravillas hará una vez que haya aparecido como Verdadero Monstruo! ¡Ya me lo imagino a usted fuera de la mierda, ya casi sabiendo tocar la flauta, la verdadera pequeña flauta! ¡encantadoramente!... ¡ya casi un verdadero pequeño artista! Pobrecito J-B. S.

Reproducido en *L'Herne* 3-5, págs. 36/38

Traducción de Juliette Iglor

Notas del traductor

- 1 Textualmente: "Al agitado del frasco", cuyo sentido más aproximado sería: "Al loco de la cabeza".
- 2 Reflexiones sobre la cuestión judía, Editorial Sudamericana, 1988.
- 3 "J'en traîne... au cul": expresión francesa que significa arrastrar algo o a alguien. Terminología vulgar.
- 4 "De la Ville": Teatro de la ciudad de París.
- 5 "...nul à la flûte": Céline se refiere aquí al final de la obra de teatro *Las Moscas*, de Jean-Paul Sartre (Acto III, Escena VI).
- 6 Charles Dullin: actor, director de teatro. Después de 1940 dirige el Teatro Sarah Bernhardt (Théâtre de la Cité). En este teatro puso en escena y actuó *Las Moscas* cuando fue creada (1943), obra que J.-P. S. le dedicó.
- 7 Robert Denoël: editor del *Voyage au bout de la nuit*. Murió asesinado en 1945.
- 8 "sous la Botte": Céline se refiere a la ocupación alemana.
- 9 "au Sarah"...: Teatro "Sarah Bernhardt", en París. Ver 6.
- 10 "Los moscardones": Juego de palabras con la obra de teatro *Les Mouches*. En el lenguaje popular un "mouchard" (moscardón) es un delator, un colaboracionista.
- 11 Jean Cassou: escritor francés, conservador del Museo de Arte Moderno y crítico de arte. Participó activamente en la Resistencia.
- 12 "les tondues": al finalizar la Segunda Guerra Mundial, las mujeres que mantuvieron relaciones con los alemanes durante la ocupación fueron rapadas salvajemente.

LOS JUDIOS, CELINE Y MARITAIN

Por André Glide

Tengo la impresión de que, en general, los críticos divagaron un poco sobre *Bagatelles pour un massacre*. Lo que me asombra es que hayan podido confundirse tanto. Porque, al fin y al cabo, Céline jugó fuerte. Incluso, jugó lo más fuerte posible, como siempre lo hizo. No andaba con vueltas. Hacía lo imposible por advertirnos que todo eso era tan poco serio como la cabalgata a cielo abierto de Don Quijote.

Ustedes deben recordar el escándalo que hicieron sus dos primeros libros. La prensa estaba atónita y no sabía qué actitud adoptar. Algunos se indignaron, otros se extasiaron. Clamaban a favor del genio o del escándalo. Sus libros eran alabados o tirados a la basura. Se los veía por todos lados; me acuerdo de haber visto *Mort a crédit* en el lugar de honor de las vidrieras más grandes y más modestas. Incluso lo exponían los quioscos del interior del país que normalmente venden sólo diarios. Nos topábamos con él, era imposible no verlo. Y esto lo sabemos todos, empezando por Céline.

Es obvio, entonces, que se trata de una broma cuando Céline habla de una especie de conspiración de silencio, de una coalición para impedir la venta de sus libros. Y cuando hace responsable de la mala venta al Judío es evidente que no es más que un chiste. Y si no fuera un chiste, entonces él, Céline, estaría totalmente chiflado. Mismo cuando incluye en su masacre de judíos a

Cézanne, Picasso, Maupassant, Racine, Stendhal y Zola. ¿Qué más les hace falta? ¿Cómo mostrar mejor que es una broma? Como cuando hace pasar una estadística falsa en una "declaración de Gran Rabino"; o cuando se divierte haciéndose el mártir o el plagiado, etc. Declara muy elocuentemente que las sutilezas de los "bebés compliqués Goncourt", los "Proust-Proust", los "M. Paul des Cimetières Valéry" lo horrorizan; y lo demuestra. Hace lo imposible para que no lo tomemos en serio. Entonces, si ustedes se indignan, es porque cayeron en el error, tan frecuente en los críticos, de no tomar los libros por lo que son.

Céline se destaca en la invectiva. Se las agarra con cualquier cosa. Debía elegir un pretexto —y lo Judío no es aquí más que eso— que fuera lo más gordo posible, lo más trivial, lo más conocido, que se burlara fácilmente de los matices, que permitiera juicios sumarios, grandes exageraciones, la menor preocupación de equidad, la más intemperante negligencia de la pluma. Y Céline nunca es mejor que cuando no se controla. Es un creador. En *Bagatelles pour un massacre*, habla de los judíos, como cuando en *Mort a crédit* hablaba de los gusanos que su fuerza evocadora acababa de crear: "Por el efecto de ondas intensivas, por nuestras "inducciones" malféticas, por la disposición infernal de mil redes de alambre hablamos corrompido



ción es, antes que todo, el indicio de un signo mudo) que ejerce tal fascinación sobre nosotros, que fuimos conquistados por el lenguaje coherente. Fascinación hecha de horror y alegría hecha de temor. Alguien escogió quedar fuera del juego, alguien escogió ser testigo.

El vehículo de ese insulto continuamente erizado contra nosotros es, bien entendido, un lenguaje al margen. El argot celiniano no tiene nada que ver con las novelas populistas o con las novelas policíacas. Posiblemente sea el argot de la guerra, como en *Cassepisse* y *Gulgnol's Band*. Pero en el *Viaje, Muerte a crédito*, De un castillo a otro, es verdaderamente otro lenguaje que inventa Céline, un código secreto del que somos deliberadamente excluidos. Con la clausura del lenguaje adivinamos el sistema celiniano: el rechazo no es solamente una actitud ante el mundo, es la invención de otro mundo.

Esta particularidad es tremenda. Pero una vez que la barrera se ha franqueado (y para eso, debemos abandonar toda pretensión de juicio) somos inventados por el sistema. Aquel que ha leído el *Viaje*, y sobre todo el extraordinario *Muerte a crédito*, aquel que los ha vivido, hele ahí sumido en las reglas del universo celiniano: ¿cómo se puede escribir de otra manera? ¿Cómo evitar la quemadura de esa mirada, cómo evitar la monstruosa ferocidad del mundo? Céline es de aquellos a los que es necesario olvidar para poder vivir.

J.M.G. Le Clézio: "¿Cómo se puede escribir de otra manera" en *Le Monde* (París). Suplemento del 15 febrero de 1969. Reproducido en *Les critiques de notre temps et Céline*, Editions Garnier Frères, 1976, págs. 182/84.

Traducción de Guillermo Piro

¿COMO SE PUEDE ESCRIBIR DE OTRA MANERA?

Por Jean-Marie G. Le Clézio

No se puede no leer a Céline. Un día u otro se llega a él, porque es así, porque está allí, y no lo podemos ignorar. La literatura contemporánea pasa por él, como pasa por Rimbaud, por Kafka y por Joyce. Céline pertenece a cierta cultura siempre en estado naciente que es en cierta forma el sueño del pensamiento contemporáneo.

Se llega a él, y sin embargo, él no hace nada para eso. No busca fieles. Los rechaza. No quiere ser parte de la cultura, ha cerrado las puertas de su universo, y se burla. A aquellos que se aproximan, los rechaza. Huye de todos aquellos que quieren encerrarlo en la gran máquina de clasificar, de sistematizar. Sabe estar lejos de los homenajes. No aceptó su sepultura.

No hay en él altos ni bajos, ni entrada ni salida. El no propone ninguna forma geométrica, ningún género, ningún abecedario. Y sin embargo sabemos que una parte del mundo le pertenece. Está siempre en la memoria, verdadero, entero, ejemplar. Está siempre vivo.

Sucede que él está absolutamente en la negación. La idea de la rebelión —contra la burguesía, el dinero, el ejército, el orden— no ha tenido tiempo de volverse utilitaria. La realizó con un solo movimiento, donde la reflexión no intervino. No cometió crímenes en la literatura, no puede haberlos. Pero existe el insulto. Es así como Céline recibe a aquellos que se le acercan: insultándolos. El insulto es una de las formas primeras del lenguaje, la más directa:

¡Roñosos! ¡Facheros! ¡Chancros! ¡Asquerosos! ¡Coloquintides! ¡Volábilis! ¡Eh! ¡Clemátides!

o bien se forma en medio de una anécdota, de una imagen:

Pero reflexionándolo, mirándolo bien, mi jauría me perjudica, ¡es cierto!... Pero me protege de los groseros... Descorreo de la gente que pasa... los desconocidos... ¡y los conocidos! Ellos escuchan ladrar a los perros... Acechan, ¡dan la media vuelta!... ¡A los asesinos no les gusta correr riesgos!... Son más prudentes en matarte que un burgués en comprar sus Suebs...

Se trata siempre del mismo acto de agresión que prevé el mal y el combate por medio de otro mal. Lenguaje que no busca seducir de manera lineal sino que procede por una serie de golpes, lenguaje que se funda en el dolor. Es por el dolor que Céline escapa de la literatura, que queda, por decirlo así, fuera de alcance. El no jugó el juego. No pudo admitir la novela ni la historia. No aceptó la sociedad de los hombres.

También es el insulto, el lenguaje arrojado, sincopado, impulsivo, donde cada signo de exclamación es una barrera contra la que choca la inteligencia (el signo de exclama-

la tierra!... ¡hablamos provocado al Genio de las larvas!... ¡en plena naturaleza inocente!... ¡Acabábamos de engendrar, en Blème-le-Petit, una raza totalmente especial de gusanos enteramente viciosos, espantosamente corrosivos, que atacaban a todas las semillas, a cualquier planta o raíz!... ¡incluso a los árboles! ¡a las cosechas! ¡a las chozas! ¡a la estructura de los surcos! ¡a todos los productos lácteos!... ¡No perdonaban absolutamente a nada!... Corrompiendo, chupando, disolviendo... ¡Masticando, hasta la reja de los arados!... ¡Absorbiendo, digiriendo la piedra, el sílex, como las chauchas!" (De *Mort a crédit*).

Y en el mismo libro pinta espasmódicamente el exceso gratuito de su cólera lírica. El pasaje es un poco largo, pero vale la pena transcribirlo:

"Yo le hablaba de ese Courtial, para su íntimo regocijo, con la boca llena de vociferaciones, como si ese Courtial fuera una canasta de soretas plásticas, fusibles, formidablemente asquerosos... ¡No se podía creer tanta inmundicia!... ¡Superaba todo! Me daba una manija bárbara... ¡Me ponía a patear sobre la trampilla justo arriba del sótano, a coro con el chiflado... les ganaba a todos por mucho en cuanto a virulencia por la intensidad de mi rebelión, la sinceridad, el entusiasmo destructor! mi tetanismo implacable... el Trance... la Hipérbol... el pateo anatémico... Era realmente inconcebible el prodigioso grado de paroxismo al que llegaba a trepar en mi cólera absoluta... Todo eso me venía de mi papá... y de las cargadas que viví. ¡No le tenía miedo a nadie cuando me calentaba!... los peores insensatos delirantes interpretativos chiflados no existían cuando yo empezaba, cuando me metía a fondo... A pesar de lo joven que yo era... se iban

de acá. Todos completamente vencidos... absolutamente atontados por la intensidad de mi odio... mi virulencia incoercible, la eternidad de venganza que encerraba en mis entrañas... ¡Me dejaban, en lágrimas, la misión de aplastar bien esa mierda, a ese Courtial aborrecido... ese chiquero de vicios... de cubrirlo de porquerías imprevisibles, mucho más viscoso que debajo del cagadero! ¡Un montón de purulencia inaudita! como para hacer con él una tarta, la más fétida que jamás pudiera imaginarse... como para recortarlo en bolitas... como para aplastarlo en rodajas, como para enyesar todo el fondo de las letrinas, entre el cagadero y el pozo... De atascarla ahí, de una vez por todas... para que le cagan encima hasta el infinito..." (De *Mort a crédit*).

Abro aquí un paréntesis. Una lectura cursiva entre líneas me hizo considerar primero a *Mort a crédit* como muy inferior al *Voyage au bout de la nuit*, que había leído con un asombro desigual, aunque por momentos (sobre todo al final del libro) considerable. Siguiendo la insistencia

de un amigo, he retomado el libro enteramente (hablo de *Mort a crédit*) sin saltar ni una frase, para convencerme de que no estaba por debajo del primero. También en este libro encuentro, por aquí y por allá, acentos de una sensibilidad singular; y no hablo del retrato de la Mistress inglesa, de su amor no confesado, que me ponen un poco nervioso, sino de esta figura del tío, primero apenas esbozada, que Céline vuelve a mencionar hacia el final del libro con una habilidad consumada, y que me parece mucho más original que las del padre y de la madre o la del inventor un poco convencional, todas sin embargo muy logradas.

No es la realidad lo que pinta Céline. Es la alucinación que provoca la realidad; ¡y justamente interesa por esto! ¿Quién podría reconocer, en las líneas siguientes, el decente *Jardin des Tuilleries* en un día de fiesta?

"Era más que un enorme delirio, un cráter despedazado de cuatro kilómetros de circunferencia, rugiendo de abismos y de borachos.

En lo más profundo, todas las fami-

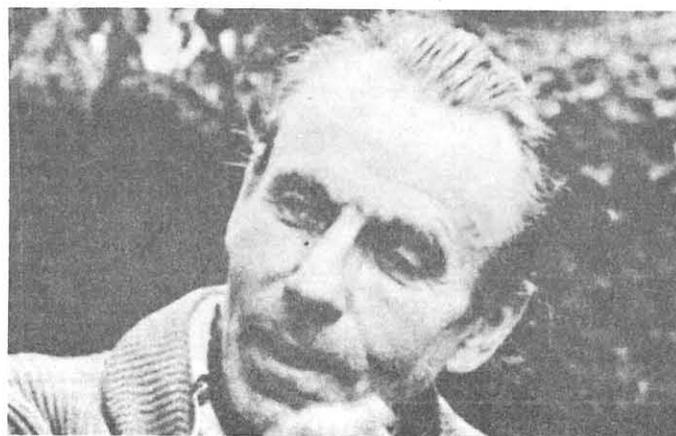
lias, en busca de su pedazos, en el infierno y en la hoguera de los calores... Salpicaban trozos de carne, pedazos de nalga, riñones, muy lejos, por encima de la ru e Royale y hasta las nubes... Era un olor despiadado, la tripa en la orina y tufos de cadáveres, el foie gras bien descompuesto... Uno lo comía con la atmósfera... No había modo de escapar... Tres terralnes inexpugnables a lo largo de las terrazas prohibían el paso... Los cochecitos de niños en una pila alta como un sexto piso..." (De *Mort a crédit*).

Y se trata de lo mismo con *Bagatelles pour un massacre*. Apila "alto como un sexto piso" patéticos chistes y sin importancia, como bien esperamos que lo siga haciendo en sus libros siguientes.

"¡Pero estás delirando, Ferdinand!... ¡Carajo, estás borracho!... Estás borracho como una cuba, te lo juro..." le hace decir a Gutman, su complaciente interlocutor, en uno de los más logrados diálogos, hacia el final del libro. Y entonces Ferdinand se enfurece hasta el lirismo más aturridor; sus quejas y su hosquedad se despliegan para el mayor placer de los lectores. De algunos lectores. Algunos otros podrán encontrar inoportuno un juego literario que corre el riesgo de terminar, con la ayuda de la estupidez, en trágicas consecuencias. En cuanto a la cuestión misma del semitismo, no está tratada. Si hubiera en *Bagatelles pour un massacre* otra cosa más que un juego, Céline no tendría perdón por exaltar las pasiones banales con este cinismo y esta impertinente ligereza, a pesar de todo su genio.

Traducción de Juliette Igler.

André Gide: "Los judíos, Céline y Maritain", en *La Nouvelle Revue Française*, nº 295, 1º abril de 1938. Reproducido en *L'Herne* 3-5, págs. 468/70



CELINE Y POINCARÉ

Por León Trotski

Céline no se propone, en modo alguno, la denuncia de las condiciones sociales en Francia. Es cierto que, de paso, no perdona ni al clero, ni a los generales, ni a los ministros, ni siquiera al presidente de la república. Pero su relato se desarrolla siempre muy por debajo del nivel de las clases dirigentes, por entre gente humilde, funcionarios, estudiantes, comerciantes y porteros; incluso por dos veces se transporta más allá de las fronteras de Francia. Céline comprueba que la actual estructura social es tan mala como cualquier otra, pasada o futura. En general, está descontento de los hombres y de sus actos.

La novela está pensada y realizada como un panorama de lo absurdo de la vida, de sus crueldades, de sus conflictos y de sus mentiras, sin salida ni destello de esperanza. Un suboficial que atormenta a los soldados antes de sucumbir con ellos; una rentista americana que pasea su futilidad por los hoteles europeos; funcionarios de las colonias francesas embrutecidos por la codicia; Nueva York con su automática indiferencia hacia los individuos sin dólares y su arte de desangrar implacablemente a los hombres; de nuevo París; el mundillo mezquino y envidioso de los eruditos; la muerte lenta, humilde y resignada de un niño de siete años; la tortura de una muchachita; pequeños y virtuosos rentistas que por economía matan a su madre; un cura de París y un cura de los confines de África, dispuestos los dos a vender a su

prójimo por algunos centenares de francos, el uno aliado a los rentistas civilizados, el otro a los canibales... De capítulo en capítulo, de página en página, los fragmentos de vida se van uniendo en una absurdidad sucia, sangrienta, de pesadilla. Una visión pasiva del mundo, con una sensibilidad a flor de piel, sin aspiración hacia el futuro. Tal es el fundamento psicológico de la desesperación, una desesperación sincera que se debate en su propio cinismo.

Céline es un moralista. Mediante procedimientos artísticos, profana paso a paso todo lo que habitualmente goza de la más alta consideración: los valores sociales bien establecidos, desde el patriotismo hasta las relaciones personales, y el amor. ¿La patria está en peligro? "La puerta no es lo suficientemente grande cuando se quema la casa del propietario... de todas formas habrá que pagar". No necesita criterios históricos. La guerra de Danton no es más noble que la de Poincaré: en ambos casos la "deuda del patriotismo" ha sido pagada con sangre. El amor está envenenado por el interés y la vanidad. Todos los aspectos del idealismo no son más que "instintos mezquinos revestidos de grandes palabras". Ni la imagen de la madre queda a salvo: cuando se entrevista con el hijo herido "lloraba como una perra a quien le han devuelto sus cachorros, pero ella era menos que una perra, pues había creído en las palabras que le dijeran para arrancarle al hijo".

El estilo de Céline está subordinado a su percepción del mundo. A través de este estilo rápido, que pudiera parecer descuidado, incorrecto, apasionado, vive, brota y palpita la verdadera riqueza de la cultura francesa, la experiencia afectiva e intelectual de una gran nación en toda su riqueza y sus más finos matices. Y, al mismo tiempo, Céline escribe como si fuese el primero en enfrentarse con el lenguaje. Este artista sacude de arriba abajo el vocabulario de la literatura francesa. Los giros gastados caen como una pelota lanzada. Por el contrario, las palabras proscriptas por la estética académica o la moral resultan irremplazables para expresar la vida en su grosería y bajeza. En él, los términos eróticos sólo sirven para fustigar el erotismo; Céline los utiliza al igual que las palabras que designan las funciones fisiológicas no reconocidas por el arte.

(...)

Sobre el fondo del "inmutable espectáculo de las intrigas parlamentarias y de los escándalos financieros", como dice Poincaré, la novela de Céline reviste una doble significación. No por acaso la prensa bien pensante, que en su tiempo se indignaba de la publicidad dada el caso Oustric, acusó inmediatamente a Céline de difamar a la "nación". La comisión parlamentaria había llevado a cabo su encuesta con el cortés lenguaje de los iniciados, del que no se apartaban ni acusados ni acusadores (la línea divisoria de las aguas no estaba siempre bien definida entre ellos). Por su parte, Céline está libre de todo convencionalismo, rechazando brutalmente los vanos colores de la paleta patriótica. Tiene sus propios colores, que ha arrancado a la vida en

Louis-Ferdinand Céline entró en la gran literatura como otros entran en su propia casa. Hombre maduro, dotado de la vasta provisión de las observaciones del médico y del artista, con una soberana indiferencia respecto al academicismo, con un sentido excepcional de la vida y del lenguaje, Céline ha escrito un libro que perdurará aunque haya escrito otros de la misma talla que éste. Viaje al fin de la noche, novela del pesimismo, dictada más por el espanto ante la vida y el hastío que ella ocasiona que por la rebelión. Una rebelión activa va unida a la esperanza. En el libro de Céline no hay esperanza.

Un estudiante parisino, de familia humilde, razonador, antipatriota, semianarquista —personajes que pululan en los cafés del Barrio Latino—, se alista como voluntario, imprevisiblemente, apenas sueña el primer toque de clarín. Enviado al frente, en medio de esa carnicería mecanizada, comienza a envidiar la suerte de los caballos, que reventan como seres humanos pero sin frases altisonantes. Después de recibir una herida y una medalla, pasa por varios hospitales donde unos médicos astutos lo persuaden a volver cuanto antes "al ardiente cementerio del campo de batalla". Enfermo, deja el ejército, parte hacia una colonia africana donde se asquea de la bajeza humana, agotado por el calor y la malaria tropical. Después de haber entrado clandestinamente en América, trabaja en la Ford, y encuentra una fiel compañera en la persona de una prostituta (éstas son las páginas más tiernas del libro). De regreso a Francia, se hace médico de los pobres y, herido en el alma, vaga en la noche de la vida entre los enfermos y los sanos no menos dignos de lástima, depravados y desdichados.

virtud de sus derechos de artista. Es verdad que no aprehendía la vida en los escanos parlamentarios ni en las altas esferas gubernamentales, sino en sus manifestaciones más comunes. No por ello es más fácil su tarea. Levantando los velos superficiales de la decencia, descubre las raíces, descubre el cieno y la sangre. En su siniestro panorama, el asesinato por un pequeño beneficio pierde su carácter excepcional y está tan unido a la mecánica cotidiana de la vida, transformada por el provecho y la codicia, como lo está el caso Oustric a la mecánica más elevada de las finanzas modernas. Céline muestra lo que es, por eso tiene el aspecto de un revolucionario. Pero no es un revolucionario, ni quiere serlo. No apunta al blanco, quimérico para él, de reconstruir la sociedad. Quiere solamente arrancar el prestigio que rodea a todo lo que le espanta y atormenta. Para descargar su conciencia ante los horrores de la vida, este médico de los pobres necesitó nuevas reglas estilísticas. Ha resultado ser un revolucionario de la novela. Tal es, en general, la condición del movimiento en el arte: el choque de tendencias contradictorias.

No sólo se gastan los partidos en el poder, sino también las escuelas artísticas. Los procedimientos de la creación se agotan y cesan de herir los sentimientos del hombre: es el signo inconfundible de que una escuela está madura para entrar en el cementerio de las posibilidades agotadas, es decir, en la Academia. La creación viva no puede salir adelante sin desviarse de la tradición oficial, de las ideas y sentimientos canonizados, de las imágenes y giros impregnados de la lacra de la costumbre. Cada nueva orientación busca un nexo más directo y sincero entre las palabras y las percepciones. La lucha contra la simulación en el arte se transforma siempre, más o menos, en lucha contra la falsedad de las relaciones sociales. Porque es evidente que, si el arte pierde el sentido de la hipocresía social, cae inevitablemente en el preciosismo.

Cuanto más rica y compleja es una tradición cultural nacional, más brutal es la ruptura. La fuerza de Céline reside en que rechaza, con una tensión extrema, todos los cánones, viola todos los convencionalismos y, no contento con desnudar la vida, le arranca la piel. De aquí la acusación de difamación. Pero precisamente, aunque reniega violentamente de la tradición nacional, Céline es profundamente nacional. Como los antimilitaristas de la preguerra, en su mayoría patriotas desesperados, Céline, francés hasta la médula de los huesos, retrocede ante las máscaras oficiales de la tercera república. El "celinismo" es un antipoincarismo moral y artístico. En esto reside su fuerza, pero igualmente sus límites.

Cuando Poincaré se compara a Silvio Pellico, esta fría combinación de fatuidad y de mal gusto es estremecedora. Pues el verdadero Pellico, no el de Poincaré encerrado en un palacio en calidad de jefe del Estado, sino el que fue arrojado a las mazmorras de Santa Margarita y de Spielberg por su condición de patriota, ¿no nos hace descubrir otro aspecto más elevado de la naturaleza humana? Dejando de lado a este italiano católico y practicante —más bien una víctima que un combatiente—, Céline hubiera podido señalarle al alto dignatario "prisionero del Palacio del Elíseo", otro prisionero que pasó 40 años en las cárceles francesas antes de que los hijos y los nietos de sus carceleros diesen su nombre a un *boulevard* parisiense: Auguste Blanqui.

¿No significa esto la existencia en el hombre de algo que le permite elevarse por encima de sí mismo? Si Céline desdena la grandeza de alma y el heroísmo de los grandes designios y de las esperanzas, de todo lo que hace salir al hombre de la noche oscura de su propio yo, es por haber



visto a tantos sacerdotes jugosamente pagados servir en los altares del falso altruismo. Implacable consigo mismo, el moralista huye de su imagen reflejada en el espejo, rompe la luna y se corta la mano. Semejante lucha agota y no abre perspectiva alguna. La desesperación conduce a la resignación. La reconciliación abre las puertas de la Academia. Y, más de una vez, los que minaron las convenciones literarias terminaron la carrera bajo la Cúpula.

En la música del libro hay disonancias significativas. Rechazando no sólo lo real, sino también lo que podía sustituirlo, el artista mantiene el orden existente. En este sentido, quíralo o no, Céline es un aliado de Poincaré. Pero, al descubrir el engaño, sugiere la necesidad de un futuro más armonioso. Aunque estime que nada bueno saldrá del hombre, la intensidad de su pesimismo lleva en sí el antídoto.

Céline, tal cual es, es fruto de la realidad y de la novela francesas. No tiene de qué avergonzarse. El genio francés ha encontrado en la novela una expresión inigualada. A partir de Rabelais, también médico, una magnífica dinastía de maestros de la prosa épica se ha ramificado durante cuatro siglos, desde la risa enorme de la alegría de vivir hasta la desesperación y la desolación, desde la aurora esplendorosa hasta el fin de la noche. Céline ya no escribirá otro libro donde brillen tanto la aversión de la mentira y la desconianza de la verdad. Esta disonancia debe resolverse. O el artista se acostumbra a las tinieblas, o verá la aurora.

Prinkipo, 10 de mayo de 1933

Literatura y revolución. Otros escritos sobre la literatura y el arte. *León Trotsky*. Trad. de Sara Alonso, José Alvarez Junco, Fernando Claudin, Enrique Escobar, Nelson Zayas. Ed. a cargo de Juan Andrade y José Martínez. Ruedo Ibérico, París, 1969.

UN POEMA

Gracias, pero excusadme.
Yo no sabría hablar de Céline,
de quien nada jamás
entendí. Basta con hablar
un poco fuerte para que yo
no entienda ni una palabra. Tal es
la flaqueza de la que sufro,
—en fin, me persuado de
que debiera sufrir,
cuando veo ciertos rostros
estremecerse al oír tales
o cuales expresiones, o brillar
al oír tales o cuales fanfarrias
donde me gustaría, les
aseguro, percibir algo.
Pero es inútil aguzar
el oído... ¡Es desesperante!
El murmullo de la menor
fuente, el canto de
la menor carpa,
cubre todo para mí.
Es cierto que
no tengo razón, me doy
bien cuenta e intento
incesantemente franquear
el muro inferior (o
anterior) del sonido. Apenas
lo consiga, ¡bang! ¡bang!
Les avisaré, cuenten conmigo.

Francis Ponge

Traducción: Alfredo Grieco y Bavio

UNA SIGNIFICACION HUMANA

Por George Bataille

La miseria no sólo es sufrimiento: es la base de un gran número de formas humanas que la literatura usa para significar el valor (ya sea la indignidad extrema o las enfermedades infecciosas como la lepra dan a los hombres que la padecen una grandeza imposible de alcanzar en circunstancias normales). Para comprender esta relación paradójica entre el hombre y su miseria material, es útil recordar que se trata de una función asumida anteriormente por la religión cristiana.

La ya célebre novela de Céline puede ser considerada como la descripción de las relaciones que un hombre mantiene con su propia muerte, en cierto modo presente en cada imagen de la miseria humana que aparece en el curso del relato. Ahora bien, el uso que un hombre hace de su propia muerte —lo que da un sentido terrible a la existencia ordinaria— no es nuevo: fundamentalmente, no difiere de la meditación monacal ante un cráneo. Sin embargo, la grandeza del *Viaje al fin de la noche* consiste en que *ningún* llamado se realiza al sentimiento de piedad demente que la servilidad cristiana ha unido a la conciencia de la miseria: hoy, tomar conciencia de esta miseria, sin exceptuar las peores degradaciones —de la basura a la muerte, de las perradas al crimen— ya no significa la necesidad de humillar a los seres humanos delante de una potencia superior porque la conciencia de la miseria ya no es exterior y aristocrática, sino que es vivida y no se refiere más a una autoridad divina, incluso paternal, sino que, por el contrario, deviene el principio de una fraternidad tanto más punzante cuanto la miseria es más atroz, tanto más verdadera cuanto quien toma conciencia de ella reconoce pertenecer a la miseria, no sólo por el cuerpo y el vientre, sino con la vida entera.

Ya no es tiempo de jugar el juego irrisorio de Zola que recibe su grandeza de la desgracia de los hombres y permanece, él mismo, *extraño* a los indigentes. Lo que el *Viaje al fin de la noche* aísla y le da su significación humana es el cambio de vida practicado con los que la miseria arroja fuera de la humanidad, cambio de vida y de muerte, de muerte y de ruina: hay una decadencia en la base de la fraternidad cuando ésta consiste en renunciar a las reivindicaciones y a una conciencia más personal con el fin de hacer suyas las reivindicaciones y la conciencia de la miseria, es decir, de la existencia de la mayoría.

Georges Bataille, "L-F. Céline: *Viaje al fin de la noche*", en *La critique sociale* (París), enero de 1933. Reproducido en *Les critiques de notre temps* et Céline, Editions Garnier Frères, 1976, págs. 29/30.

Traducción: Carlos Riccardo.

GRITO DE DESTRUCCION

Por George Steiner

En una conferencia pronunciada en Oxford en 1870, Ruskin dijo algo que tanto para él como para su auditorio era un lugar común: "La precisión en proporción con lo justo de la causa y la pureza de la emoción es la posibilidad de las bellas artes. No podemos ponernos a pintar o a cantar hasta convertirnos en hombres de bien; tenemos que ser hombres de bien antes de ser capaces de pintar o de cantar y entonces el color y el sonido completarán en nosotros todo lo bueno que tengamos". En 1948, en *¿Qué es la literatura?*, Sartre habló acerca de esto de modo más específico, pero una vez más basándose en ideas, tan antiguas como Platón, acerca de la moralidad y el humanismo esenciales del arte: "Nadie puede suponer por un solo instante que sea posible escribir una buena novela en alabanza del antisemitismo". En una nota, Sartre desafiaba a los que no estén de acuerdo con él a que nombren una novela semejante y añada que, si alguien arguye que tal libro puede ser escrito, esa persona está simplemente refugiándose en teorías abstractas.

Sin embargo, las cosas no son tan sencillas. Aun cuando pongamos de lado el hecho de que una obra de arte o de literatura puede afectar al público de modo impredecible, de que un drama o cuadro específico puede despertar la compasión en un hombre y en otro hombre el odio, actualmente tenemos suficientes pruebas de que la sensibilidad artística y la producción de obras de arte no representan un obstáculo para la barbarie activa. Ya está comprobado, aun cuando ni nuestras teorías sobre la educación ni nuestros ideales humanísticos y liberales lo hayan entendido, el hecho de que un ser humano puede tocar las obras de Bach por la tarde, y tocarlas bien, o leer a Pushkin, y leerlo con gran comprensión, y la mañana siguiente ir a cumplir con sus obligaciones en Auschwitz y en los sótanos de la policía. Las ideas acerca de la serenidad de la cultura que aparecen en Ruskin y la confiada identificación por parte de Sartre de la literatura y la libertad ya no pueden mantenerse. Quizás estos autores eran ingenuos, ya que muchas obras de arte de gran importancia han sido producidas bajo tiranías y en lo que los auspicios de la violencia. En lo que toca a la literatura moderna, basta con pensar en las actitudes políticas de Yeats, T. S. Eliot y Pound para hacer frente a la superficial conexión entre la creación de poesía de primer orden y el humanismo radical, de compromiso libertario, en el que pensaban Ruskin y Sartre. Y, en un caso (aunque, como lo he de señalar, existe otro aún más desconcertante), una de las formas más extremas de barbarie política ha coincidido con un conjunto de obras que cierto número de críticos han colocado a la cabeza de la literatura moderna.

La verdad acerca de Louis-Ferdinand Céline merece ser recordada aunque sólo sea por las falsificaciones, las verdades a medias y el misterio con los que sus apologistas enturbiaron nuestra visión. En 1937, Céline publicó *Bagatelles pour un massacre*, obra en la que clamaba por la extirpación de todos los judíos de Europa, describiéndolos como basura, como bazofia subhumana de la que había que deshacerse completamente si se deseaba que la civilización volviera a cobrar vigor y que la paz fuese conservada. Si exceptuamos ciertos panfletos poco conocidos publicados en Europa oriental a fines del siglo pasado y relacionados con la falsificación de los llamados "Protocolos de Sión", la obra de Céline fue el primer programa público de lo que sería la "solución definitiva" de Hitler. Un segundo tratado antisemita,

L'Ecole des cadavres, apareció en 1938. *Les beaux draps*, publicado en 1941, es una declaración de la convicción de nuestro autor de que la derrota y las desgracias de Francia fueron resultado directo de las intrigas de los judíos, de la estupidez judía y de la conocida asquerosidad de las influencias semíticas y de sus traiciones entre las gentes que ocupaban puestos importantes. En 1943, año en el que hombres, mujeres y niños judíos eran deportados de todos los rincones de Europa occidental para ser torturados hasta la muerte y convertidos en cenizas anónimas, Louis-Ferdinand Céline vuelve a publicar *Bagatelles pour un massacre*, acompañando la obra con adecuadas fotografías antisemiticas.

El hecho de que estos textos no han sido traducidos al inglés y de que es casi imposible citarlos sin sentir asco, físicamente hablando, hace que sea necesario que pongamos de relieve su carácter. Con una grosería escatológica comparable solamente con la de Stürmer de Streicher, Céline describe a los judíos como piojos virulentos en el cuerpo de la civilización occidental. Muestra al judío como un aborto racial, un conglomerado de pesadilla lleno de porquería y astucia, de inteligencia estéril y avaricia. El judío debe ser castrado o aislado totalmente del resto de la humanidad. Su influencia se encuentra en todas partes, pero muchos gentiles son incapaces de notar el hedor del gas de los pantanos. Por lo tanto, es preciso que el judío lleve un emblema claramente visible de su condición subhumana. En 1937 y en 1938, estos estridentes panfletos eran como cerillas encendidas cerca de un polvorín. Ya en 1943 se habían convertido en el acompañamiento —obscuro, burlón y triunfante— de las atrocidades diarias. Después del desembarco de los aliados, Céline se unió a varios dignatarios y rufianes del gobierno francés pronazi que se encontraban en Siegmaringen, Alemania. En marzo de 1945, Céline, provisto de un salvoconducto alemán, logró llegar a Dinamarca. Encarcelado en Copenhague desde diciembre de 1945 hasta junio de 1947, Céline recibió la amnistía y pudo regresar a Francia en junio de 1951. Murió diez años más tarde, casi solo y generalmente despreciado.

Sin embargo, desde entonces los críticos han vuelto a examinar la obra de Céline y han probado de modo convincente no sólo que posee méritos intrínsecos, sino que ha tenido una influencia decisiva en la novelística moderna. Cada día resulta más evidente que las novelas de Günter Grass, de William Burroughs y de Norman Mailer no habrían sido escritas sin el precedente de Céline. Allen Ginsberg expresa toda una corriente de opinión cuando se refiere a la novela de Céline intitulada *Viaje al fin de la noche* como "la primera novela picaresca genial internacional beat del siglo XX escrita en prosa moderna clásica personal y cómica por el más divertido y más inteligente de los Doctores locos cuyos momentos de ternura más triviales son momentos inmortales". En Francia las novelas de Céline están apareciendo en la edición de La Pléiade, lo cual representa una consagración y le confiere a su autor el título de clásico, y recientemente se las está volviendo a publicar en inglés o se están haciendo traducciones de las que hasta ahora no habían sido traducidas. Un escritor que había proclamado que el judío era excremento y la democracia una burla asquerosa es actualmente objeto de un culto crítico y académico considerable. La traducción inglesa de *Viaje al fin de la noche* publicada en una edición económica



aparece conspicuamente en los estantes de las librerías universitarias. Evidentemente, nos hallamos ante la presencia de un enigma de tal magnitud que puede tener importancia más allá del caso particular. ¿Qué aclaraciones puede darnos la obra de Céline con respecto a la naturaleza de la creación imaginativa, con respecto a la discutida cuestión de la humanidad o del amoralismo del arte y la literatura? ¿Acaso representa Céline una negación genuina de las esperanzadas pretensiones de Sartre?

Nos acercamos, pues, a Céline and His Vision (New York University Press, 1968) con grandes expectativas. La doctora Erika Ostrovsky ya es conocida por la asiduidad con que ha estudiado los voluminosos manuscritos de Céline y por sus esfuerzos para aclarar ciertos aspectos dudosos de su carrera y su bibliografía. Erika Ostrovsky se ha dedicado en cuerpo y alma a su tema y, debido a sus trabajos y a los del profesor Michel Beaujour, la New York University se ha convertido en un centro de estudios de todo tipo acerca de Céline. Desgraciadamente, la doctora Ostrovsky ha escrito algo muy parecido a lo que frecuentemente escriben los críticos académicos: un no-libro. Lo que nos ofrece es una larga sarta de citas tomadas de las novelas de Céline, interrumpidas por citas de otras críticas escritas por admiradores de Céline y unidas por los comentarios de la doctora Ostrovsky redacta en un monótono estado de maravillado éxtasis. El tema del libro puede ser resumido bastante bien mediante un único conjunto de antinomias: el mundo de Céline es "una cárcel, una trampa, una ignominia, un albañal" y "el olor de la putrefacción flota por encima de todo"; sin embargo, "la purificación mediante la compasión y el terror sobreviene" y del otro lado de la visión celinesca de locura y excrementos se encuentra la esfera redentora de "la fantasía, la poesía y el mito". Esta explicación perfectamente razonable, aun cuando de ninguna manera original, es subrayada constantemente por apocalípticos toques de trompeta:

A Céline le resulta tan imposible darnos los aspectos redentores del cuadro como le resultaría a un ángel vengador vagar por campos llenos de sol y de frutos, o a la bestia del apocalipsis dejar de pastar en regiones de naturaleza áspera. Ninguno puede caminar ligeramente; su paso implacable trae al mundo estragos y devastación. Incluso antes de que aparezcan en el horizonte sus terribles figuras, sentimos el temblor de la tierra y oímos la abominable voz que los llama. Su sonido se oye aquí y allá en todas las obras de Céline: algunas veces se siente tan suavemente como se oyen las notas de una trompa, a veces aparece bajo el disfraz de un acorde grotesco y burlón, y a veces resuena en todo su amenazante diapason.

Los verdaderos problemas del caso son tratados de modo chapucero y el asunto

crucial del racismo de Céline y de sus horrendas implicaciones recibe por parte de la doctora Ostrovsky un tratamiento que frisa en la frivolidad. ¿Qué podemos decir acerca del comentario de la doctora Ostrovsky con relación a *Bagatelles pour un massacre* de que esta obra "le causó (a Céline) ser acusado de antisemitismo, sentimientos pronazis e incluso de haber colaborado con el enemigo"? ¿Y qué decir acerca de la cortedad de expresión de frases como: "Es imposible no sentirse impresionado por el punto de vista evidentemente censurable mantenido en estos panfletos"? ¿Ha tratado la doctora Ostrovsky de leer este libro tan largo y asqueroso? Es verdad que la doctora Ostrovsky admite que se trata de "declaraciones indudablemente peligrosas, si es que no son definitivamente letales", y también es verdad que en una nota dice que Céline no expresó ningún sentimiento de cólera cuando los nazis empezaron a poner en práctica sus horribles fantasías. Pero "las razones que están en la base de la escritura de estas obras se encuentran muy lejos de estar claras y exigen que se hagan investigaciones más cuidadosas e imparciales antes de que puedan ser aclaradas con cierta objetividad". El problema de los famosos y continuos llamamientos que hace Céline en nombre del asesinato masivo —y es precisamente a esto a lo que conduce una obra como *Bagatelles*— "no entra en el campo de este estudio".

No encontramos ningún placer en el acto de rechazar un libro escrito por una joven y diligente erudita y mucho menos cuando se trata de un primer libro. Pero frases como las que acabamos de citar son indicativas de la separación entre el entusiasmo profesional y la auténtica precisión del espíritu, entre las humanidades y lo humano, que caracteriza a gran parte de los trabajos académicos en el terreno de la literatura. Dentro del contexto en que aparecen, frases como "investigaciones imparciales", "cierta objetividad" y "no entra en el campo de este estudio" parecen ser lastimosas evasiones con respecto al problema que tenemos ante nosotros. Decir que Céline "se refiere en términos despreciativos a los judíos y a los alemanes en varios escritos" sin inmediatamente hacer la distinción capital entre la intensidad de las dos referencias, sin decirle al lector que la palabra *boches* contiene una carga de odio y de rechazo totalmente diferente a la de la palabra *youtres*, equivale a colocar una pantalla enfrente de las verdaderas complicaciones e indecencias del caso. En el resto de su estudio, la doctora Ostrovsky está llena de pasión y compromiso. No hay nada "imparcial" u "objetivo" —ni tampoco tiene por qué haberlo— en su encomio del "genio" de Céline. Ostrovsky invoca los nombres de Pascal, Goya y Dostoyevsky para hacer sus comparaciones. Pero en el corazón del problema existe un vacío y algo de temor ante el decoro académico. Tenemos, por lo tanto, que volver a las novelas y a los tratados mismos si deseamos comprender a Céline totalmente y esto se

complica, como lo señala con toda razón la doctora Ostrovsky, por el hecho de que las novelas de Céline publicadas después de la guerra son difíciles de conseguir y por el hecho todavía más evidente de que sus escritos políticos fueron destruidos después de la liberación de Francia. La traducción al inglés, digna de un virtuoso, hecha por Ralph Manheim de *Muerte a crédito* es de gran ayuda. Lo que necesitamos ahora son traducciones y ediciones más fácilmente asequibles de *D'un château à l'autre* y de *Nord*, libros que relatan el viaje de Céline por el vulgar infierno de la derrota alemana.

Existen evidentemente diversos métodos para estudiar los problemas que plantean las obras y la influencia de Céline. Existe el método médico de lectura según el cual la grave herida que recibió Céline en la cabeza en 1914 fue gradualmente afectándole la razón y se convirtió en la causa de los odios dementes y las obsesiones escatológicas que encontramos en sus últimos escritos. Se podría decir que la visión que tenía Céline de los estragos y los horrores de la guerra hizo que sus presentimientos de una segunda guerra se convirtieran en una enloquecedora tortura para él. Evitar una catástrofe semejante, llegar a un acuerdo con Alemania cueste lo que cueste, era el deber supremo de los hombres honrados. En la medida en que representaban un obstáculo en el camino de ese acuerdo, en la medida en que su sola presencia en Europa causaba tensiones psicológicas y encendía sentimientos ultranacionalistas, los judíos tenían que ser eliminados. En Céline, el pacifismo justificable perdió la razón. Metafóricamente, se podría decir que su odio por el animal humano —su concepción del mundo como "una mezcla de manicomio con matadero", según la frase de la doctora Ostrovsky— hizo que sintiera una aversión específica hacia los judíos. Existe en la presencia de los judíos una humanidad flagrante y ostentosa, un sentirse como en casa propia en el mundo. Llevada a sus extremos, la misantropía muy pronto encuentra al judío en su camino.

Indudablemente, la sociología infernal de Céline estaba profundamente arraigada en su sentido de la lengua francesa. Céline se sirvió del francés con una facilidad y una intensidad idiomáticas igualadas quizás solamente por Rabelais y Diderot, autores de los que Céline aprendió muchísimo. El estilo que hizo que *Viaje al fin de la noche* marcara un evento importante en la historia de la prosa moderna está constituido por un desencadenamiento ensordecedor y horripilante, una vertiginosa acumulación de inyectivas, de frases directas escabrosas, de *argot* y expresiones coloquiales unidos —o, mejor dicho, colocados unos al lado de otros en forma de código Morse estridente y ferozmente evocador— por el uso ya famoso que hace Céline de los puntos suspensivos y de los guiones en vez de la puntuación normal. Céline manejó la lengua francesa como un excavador que se interna profundamente en sus tradiciones dialectales, en el habla grosera de los barrios bajos y de los pabellones de hospital de París, en los tonos viscerales del *patois* y saca a la luz un tesoro de palabras, elisiones populares y precisiones técnicas hasta entonces escondidas por el decoro y la elegancia habituales de la lengua literaria francesa. Céline le devolvió a la novela lo que había perdido al pasar por las manos de Gide y de Proust y lo que había poseído en tiempos de Zola: una franca condición física. A pesar de su corrección, la traducción inglesa de Ralph Manheim de la pelea entre el padre y el hijo en *Muerte a crédito* nos ofrece solamente un reflejo parcial del nauseabundo poder del original:

Estoy atrapado en una danza... Tropezado, caigo... Ya está, ¡tengo que acabar

con ese sinvergüenza de mierda! ¡Bing! Ya volvió a caer... ¡le voy a partir la jeta! ...Pa' que no pueda hablar más... Le voy a partir toda la cara... Le pego en el suelo... chilla... Hace gluglú... Basta... Le meto las uñas en lo gordo del pescuezo... Estoy de rodillas sobre él... Me enredo con sus vendajes... tengo presas ambas manos. Doy un tirón. Estrujo. Todavía se queja... Se retuerce... Le echo todo mi peso... Es asqueroso... Grazna... Le doy puñetazos... Lo reviento... Estoy agachado... Hundo las uñas en la carne... Es suave... Babea... Tiro... Le arranco un pedazo grande de bigote... Me muerde, ¡el apestado! Meto los dedos en los huecos... Estoy pegajoso por todas partes... las manos resbalan... Se levanta con esfuerzo... logra zafarse de mis garras. Me coge por el cuello. Me aprieta el gáznate... Lo estrujo un poco más. Le golpeo la cabeza contra las baldosas... Se afloja... Lo siento suave bajo mis piernas... Me chupa el pulgar... deja de chupar... ¡Uy! Levanto la cabeza un momento... Veo la cara de mi madre al mismo nivel que la mía...

La identificación de Céline con el genio histórico y local de la lengua francesa constituía una parte íntima de su desequilibrado ser que ha debido odiar el aspecto esperantista, la carencia de hogar, de la sensibilidad judía. Como lo dice claramente en sus panfletos, Céline no podía aceptar el dominio del francés literario logrado por escritores "de fuera" como Proust, Henri Bernstein y Maurois, vagabundos que se hallaban como en casa propia en varias lenguas pero que no estaban arraigados a ninguna.

Lo que sí es absolutamente seguro es la unidad de la imagen que tenía Céline del mundo (Céline escribió la obra de teatro infantilmente antisemita *L'église* al mismo tiempo o incluso antes que su primera novela). Separar las novelas de Céline de sus proféticos e incendiarios panfletos no es solamente una falta de honradez; quien procede así renuncia a todas las posibilidades de comprender a este personaje singular y único. La energía frenética, la oratoria populista y el genio rabelesiano para la magnificación que animan *Viaje al fin de la noche* y *Muerte a crédito* están presentes de modo igualmente aplastante en *Bagatelles* y *L'Ecole des cadavres*. En los libelos de Céline encontramos páginas y páginas, memorables por su fuerza histórica, que bien podrían pertenecer a sus novelas. Y Céline no se retractó. La afirmación de la doctora Ostrovsky de que Céline refutó las acusaciones hechas contra él durante su condena es por lo menos ingenua. Lo que Céline trató de refutar fueron ciertas alegaciones —algunas de ellas verdaderas, otras falsas— en relación con su colaboración activa con los invasores. Céline era un hombre entero y, una vez más, la cualidad específica de su gran talento nos ofrece ciertos indicios.

Una de las maneras como podemos pensar responsablemente acerca de Céline es la de preguntarnos hasta qué punto las palabras se habían convertido para él en un sustituto de la realidad. La logorrea es la condición misma de los logros de Céline así como también de sus limitaciones (quizá aquí sería pertinente recordar su herida en la cabeza). Céline fue un gran dominador de palabras, pero las palabras también lo dominaron a él. El estudio hecho por la doctora Ostrovsky acerca de los manuscritos de Céline sugiere que por detrás de la avalancha de los escritos de nuestro autor existe un trabajo cuidadoso. Pero resulta claro el hecho de que Céline tenía la facilidad necesaria para escribir cantidades fantásticas de páginas y que cada gruñido, grito o ataque de risa conduce al próximo con velocidad inevitable y que



se genera a sí misma. Que las novelas de Céline no tengan un final natural se debe no solamente al hecho de que son autobiográficas —aspecto en el que Céline se parece definitivamente a Thomas Wolfe—, sino también a que el torrente del habla tiene un dinamismo autónomo, una extraña vida interior mucho más fuerte, suponemos, que cualquier otra cosa perteneciente a la conciencia magullada, aislada y, casi se podría decir, "autista" de Céline. Es probable que Céline, especialmente después de haber perdido parcialmente la confianza que tenía en sus poderes creadores (cosa que parece haber ocurrido después de su regreso de la Unión Soviética en 1936), haya empezado a tomar las palabras por la realidad; es probable que Céline ya no haya podido relacionar el turbulento géyser de palabras que tenía por dentro con ninguna realización sustantiva.

Cuando los hechos alcanzaron a sus bárbaras fantasías, cuando Céline permitió que esas fantasías fueran vueeltas a publicar como justificación macabra de los hechos, ya nuestro autor no era capaz de diferenciar esas dos cosas.

Vale la pena recordar que en los verdaderos herederos de Céline —en Grass, Burroughs, Kerouac— predomina una locuacidad frenética semejante. Frecuentemente, el lenguaje de estos autores está repleto de energías que sobrepasan la novedad o la inteligencia de lo que se dice. La otra corriente moderna que va de Joyce y Proust hasta Nabokov y Borges es radical en su evaluación del tiempo y del hombre, pero conservadora en la formalidad y en el control meticuloso de sus medios de expresión. Las cartas de Céline escritas durante la guerra y después de ella (cf. los dos extraordinarios números de la revista francesa *L'Herne* —3 y 5— donde aparece una selección bastante buena de ellas) desmenten cualquier explicación fácil de Céline en nombre de la decadencia mental o las faltas de control temporales. Incluso las notas más corrientes llevan el sello de una burda y feroz retórica. Pero un concepto esencialmente abstracto, como el de una ruptura entre la palabra y los hechos, puede ser útil para comprender la innegable unidad de la obra de Céline y puede servirnos de explicación de la coexistencia de un talento literario de primera categoría

YA VEREMOS A DONDE VA ESTE HOMBRE

Por Paul Nizan

Esta enorme novela es una obra considerable, de una fuerza y una amplitud a la que no nos tienen acostumbrados los enanos bien pulidos de la literatura burguesa. Mil reservas se imponen, pero eso no nos impide acoger a este libro de un modo muy distinto a las novelas tan limpias, tan idealistas, las novelas de los perritos sabios. *Viaje al fin de la noche* es una novela picaresca, no es una novela revolucionaria, sino una novela de "miserables", como el famoso *Lazarillo de Tormes*, cuya bajeza y acento a veces recuerda. Un médico, despreciable él mismo, cuenta sus exploraciones en los diversos mundos de la miseria: hay allí cuadros de la guerra, de las colonias africanas, de Estados Unidos, de los suburbios pobres de París, de la enfermedad y de la muerte con trazos que no podremos olvidar. Una revuelta rencorosa, una cólera, una denuncia que derrumba los fantasmas más ilustres: los oficiales, los sabios, los blancos de las colonias, los pequeño-burgueses, las caricaturas del amor. En el mundo no hay más que bajeza, podredumbre, la marcha hacia la muerte, con algunas pocas diversiones: las fiestas populares, los burdeles, el onanismo. Céline no ve en esta novela de la desesperación otra salida que la muerte: apenas si se divisan los reflejos de una esperanza que puede crecer. Céline no está con nosotros: es imposible aceptar su profunda anarquía, su desprecio, su repulsión general que no exceptúa tampoco al proletariado. Esta revuelta pura puede conducirnos si se sabe dónde: junto a nosotros, contra nosotros, o a ninguna parte. Le falta la revolución, la verdadera explicación de las miserias que denuncia, de los cánceres que desnuda, y la esperanza precisa que nos lleva hacia adelante. Pero reconocemos su pintura siniestra del mundo: arranca todas las máscaras, todos los camuflajes, derriba los decorados de la ilusión, agranda la conciencia de la decadencia actual del hombre. Ya veremos adónde va este hombre al que nada engaña. La lengua literaria de Céline es una trasposición del lenguaje popular hablado: pero se vuelve artificial hacia el final: el libro tiene doscientas páginas de más. Céline no se detiene en el momento en que ya lo ha dicho todo.

Paul Nizan: "Viaje al fin de la noche". *L'Humanité*, 9 de diciembre de 1932. Reproducido en *L'Herne* 3-5, pág. 433. Trad. G.P.

con una evidente falta de moralidad en la misma persona.

Aun cuando la afirmación de Sartre es demasiado exagerada, sigue siendo verdad que tal coexistencia es rara, o al menos resulta difícil encontrar casos para documentarla; la carrera de Gesualdo permite pensar que el genio musical y la más exquisita comprensión de la poesía no son impedimentos para cometer repetidos asesinatos. Lo que no está claro es si Céline constituye una excepción válida de la proposición de Sartre. Aun en el mejor de los casos, en *Viaje* y en partes de *Muerte a crédito* —como la cómica, lírica y loca visita del narrador a Inglaterra—, la visión y las técnicas de Céline frisan en lo patológico. Incluso en pasajes de gran virtuosismo, como ocurre en ciertos escritos de Swift, los impulsos sádicos y escatológicos parecen ir más allá de los fines artísticos. Es posible que Céline sea uno de esos raros casos en los que una imagen de vida que apenas puede soportar un examen maduro ha recibido la estabilidad, el impacto de la verdadera literatura, exclusivamente a fuerza de palabras. Las obras de Céline siguen siendo un artificio violento, luminoso pero innatural, como son los momentos de visión

total en los epilépticos. Muchísimo más inquietante, muchísimo más peligroso para el humanismo de Ruskin y de Sartre, sería el caso de un hombre en el que la barbarie más explícita coexistiera con la creación de una obra de arte clásica e imaginativamente ordenada.

Y el caso existe. Uno de los jóvenes fascistas de los años '30 sobre los que Céline ejerció gran influencia fue Lucien Rebatet. Durante la Ocupación, Rebatet colaboró activamente con los nazis. Sus denuncias de resistentes en el notorio *Je suis partout*, la alegría que sentía ante la muerte de judíos y de rehenes, hicieron que el nombre de Rebatet se convirtiera en el más odiado de Francia. Detenido durante la Liberación, Rebatet fue sentenciado a muerte. Incomunicado, con grilletes en los pies y en continua espera del momento final, Rebatet logró escribir una enorme novela y sacar de contrabando más de mil páginas y fragmentos manuscritos. *Les deux étendards* fue publicado en dos volúmenes por Gallimard en 1951 (de acuerdo con una decisión tomada aparentemente siguiendo los consejos de Camus). El libro ha sido traducido al alemán, pero no

de Céline, la obra de Rebatet tiene la autoridad impersonal y la pura belleza formal del arte clásico. Perdonado por un decreto especial, Rebatet vive actualmente en París en la semiclandestinidad. Su nombre sigue siendo estrictamente tabú excepto entre un número creciente de lectores, la mayoría jóvenes, para quienes *Les deux étendards* es una revelación.

Así pues, Lucien Rebatet, más que Louis-Ferdinand Céline, constituye lo que los teólogos llaman un "misterio". En su persona, una imaginación profundamente generosa, una comprensión de la inviolabilidad de la vida humana, que lo han conducido a la creación de personajes literarios duraderos, coexisten con doctrinas fascistas y tendencias asesinas abiertamente confesadas (Rebatet se burla de los intentos de separar al Céline novelista del escritor de panfletos y de todos los esfuerzos por relegar las convicciones de Céline o las suyas propias al campo de la erudición). Aquí evidentemente nos encontramos con el enigma de la disociación entre el humanismo poético por una parte y el sadismo político por otra, o, mejor dicho, de su asociación en una sola psique. La habilidad para tocar las obras de Bach

al inglés. A mi parecer, se trata de una obra mucho más grande que las de Céline, con la posible excepción de *Viaje al fin de la noche*, y una de las obras maestras secretas de la literatura moderna. *Les deux étendards* narra el desarrollo, la profunda amistad y la separación final de dos jóvenes franceses durante el período entre las dos guerras. Ambos están enamorados de la misma muchacha, personaje que puede ser comparado por su plenitud de vida y por su esplendor físico y psicológico con la Natasha de Tolstoi. La presentación de esta triple amistad y la gran fuga de realizaciones eróticas con que termina la novela constituyen un acto gigantesco de la imaginación. A diferencia de las novelas puede estar unida en la misma mente humana con la voluntad de exterminar un ghetto o arrojar bombas de napalm sobre una aldea. No disponemos de ninguna solución para ese misterio ni para los problemas fundamentales que plantea a nuestra civilización. Pero la historia reciente nos lo ha impuesto y los que lo consideran como algo "más allá de sus intenciones" no hacen nada para volver a poner en contacto el estudio de la literatura con la oscura tela de nuestra vida.

De *Extraterritorial*, George Steiner, Trad. de Francisco Rivera, Barral Editores, Barcelona, 1973, págs. 53 a 65.

SOBRE UNA LEYENDA

Por Marcel Aymé

Se ha creado alrededor de la persona de Céline una funesta leyenda, de la que él es en parte responsable, no habiendo hecho nada por destruirla y complaciéndose, incluso, en sostenerla. Es la de un hombre violento, malhumorado, implacable en sus odios como en sus antipatías, ávido de dinero, enemigo de su país; también la de un demoleedor anarquizante y de un pesimista que se deleitaba en serlo. Aunque las apariencias a veces la defiendan, una leyenda semejante está tan alejada como es posible de la verdad. Ciertamente, Céline no era un acomodaticio, o alguien que olvidara fácilmente los agravios que le habían infligido. El perdón del mal, el perdón de las injurias, no tenían para él ningún sentido. Podía, con el correr de la vida, llegar a no tomarlas en consideración, pero no las olvidaba. El perdón era a sus ojos un acto, si no negativo, al menos sin alcance, que no impedía al mal subsistir ni al enemigo continuar siendo peligroso. Frente a seres y acontecimientos, él tenía reacciones viriles, espontáneas, sin sacrificar nada a un catecismo, y consideraba como uno de los primeros deberes de un hombre el defenderse. A sus ojos había en ello una obligación que comprometía no sólo el orgullo del individuo, sino su salvación física y moral, porque aquel que no tiene buenos reflejos de defensa contra sus enemigos ¿cómo podrá defenderse contra la sociedad y, primeramente, contra sí mismo? Ahora bien, en su vida, como en su obra, es a este "sí mismo" a quien Céline ha denunciado con más constancia como al más temible enemigo del hombre. En lo que concernía a su juicio, a sus opiniones literarias, estéticas, políticas y otras (a decir verdad, la política, donde él veía una materia fluctuante, bajamente orgánica, un sometimiento de la sociedad a sus propios desechos, no le interesaba más que mediocremente), mostraba igualmente un gran vigor combativo, y no poseía el hábito de zanjarse salomónicamente una cuestión para dar el gusto a un interlocutor, aun si se tratase de un amigo. Esta fuerte envergadura moral favorecía en él una generosidad de

sentimientos que los exégetas apenas si han iluminado en su obra, pero que se manifestó a lo largo de toda su vida. Amaba la amistad, y se mostró siempre de una rara fidelidad en sus afectos. Durante todo el ejercicio de esa profesión de médico que tuvo tan grande resonancia en su obra literaria, dio prueba de una dedicación y de un desinterés admirables, hasta el fin de su vida. En sus últimos años, había abierto, en efecto, en su casa de Meudon un consultorio, menos con fin de lucro que para retomar con la medicina un contacto que no fuera solamente libresco. Acudieron algunos clientes pobres, a quienes él nunca pudo resolverse a hacer pagar y para quienes compraba medicamentos. No. Céline no era un hombre de corazón duro. Muy por el contrario: bastaría para demostrarlo esa gran ternura que tenía naturalmente para con los niños y los animales.

Mucho se ha dicho, incluso mientras vivía y entre sus admiradores, que era avaro. Hay allí un error que denuncia justamente toda su vida. Al final de sus estudios de medicina, casó con la hija de un médico muy rico. Normalmente, un matrimonio de tal tipo hubiera debido ser el comienzo de una carrera fácil y de un establecimiento opulento, pero el dinero lo aburría, el dinero le parecía una carga. Se divorció para llevar a su manera una existencia necesitada. Tener una clientela no era cosa para él, porque este hombre que debía más tarde mostrarse tiránico con los editores era incapaz de conseguir cobrar el dinero de la consultas, sobre todo el dinero de los pobres. Iba mejor con él ser médico de un dispensario de suburbio que pagaba sus servicios con un salario modesto, por lo demás suficiente para las necesidades de su existencia disciplinada. Nada cambió en sus hábitos cuando sus libros de gran tirada le produjeron una fortuna que, en la víspera de la guerra, con una ligereza que confunde, entregó a alguien que conocía muy poco y que nada designaba a su confianza, con la misión de fortificar ese capital en un país extranjero. Más tarde, cuando él creía que iba a entrar en posesión de



su bien, constató que esta reserva se había evaporado, y tuvo una gran amargura al sorprenderse a sí mismo en flagrante delito de ingenuidad. Céline no tenía el sentido del dinero, o, mejor, no lo tenía sino al nivel de las necesidades cotidianas.

Durante los últimos diez años, mientras él sentía declinar su salud y temía dejar a su mujer sin recursos, sus familiares lo escucharon a menudo gemir sobre el precio de las provisiones, afirmar que el dinero era su único cuidado, el único fin al cual tendían todos sus esfuerzos, y es verdad que en el curso ordinario de la vida calculaba con minuciosidad. Pero si llegaba a alcanzar sumas de importancia, las disipaba en compras costosas y fútiles, con esa torpeza impaciente de los pobres que ganan la lotería. En verdad, el dinero superfluo, aquel que no sirve a las necesidades más simples de la vida, siempre lo incomodó.

Temo que sus biógrafos y sus comentaristas, al menos en lo inmediato, lo imaginen y juzguen según el autorretrato que a través de sus entrevistas y sus conversaciones con escritores, durante los cinco o seis años que precedieron a su muerte, él quiso dar de sí y que precisamente no es él. A causa de la hostilidad sistemática y de las calumnias que había sufrido por parte de una prensa miedosa y venal, tenía poca estima por los periodistas franceses.

Era para él un juego extraviarlos en un laberinto de opiniones excesivas o contradictorias, no librando más que un reflejo deformado e irrisorio de sí mismo. Sabiendo que era en Francia el único gran escritor de su tiempo, gozaba viéndose tratar en los diarios tanto con una condescendencia divertida cuanto con un desprecio altanero. Sí, Céline se complacía en esta oposición chocante, pero no tan amarga como para que no distinguiera ya en ella una revancha póstuma, y se esforzó casi constantemente por mantenerla. Yo creo que habría sido colmado de haber podido, desde el fondo de su tumba, ser testigo de ese estruendo maravilloso de la prensa francesa alrededor del nombre de Hemingway —quien murió el mismo día que él—; de ese tumulto de redacciones en torno de un escritor americano estimable y sin genio —quizás más grande cazador que gran escritor—, y si hubiera podido leer al mismo tiempo y en esa misma prensa francesa el anuncio desabrido de que Céline había muerto.

Su derrumbe fisiológico de los últimos años, su aspecto abandonado, habrán también contribuido a desviar el juicio de aquellos que lo trataron accidentalmente. En consecuencia de una trepanación exigida en 1914 por una herida en la cabeza, trepanación que él decía había sido mal

hecha, sufrió siempre de violentas migrañas, pero desde su salida de las prisiones de Dinamarca, donde su organismo se había debilitado, un dolor agudo y permanente no le daba tregua ni de día ni de noche. Durante años durmió menos de dos horas por noche de un mal sueño entrecortado, sin cesar nunca de sufrir completamente. Caminaba con dificultad y le ocurría que cayese, presa de vértigos, sin poder levantarse solo. Otra herida, que databa también de la otra guerra —una esquirola de obús que le había seccionado nervios del brazo y dejado una mano casi inerte— había empezado a hacerlo sufrir. Concentraba las pocas fuerzas que le quedaban para escribir, poco cuidadoso de su aspecto exterior y de la impresión que causaba a los entrevistadores. El día de su muerte, temblando y por una vez gimiendo de dolor, la cabeza de fuego, pero lúcido, iba como cualquier día a sentarse a su mesa de trabajo y se disponía a escribir. Es el revés, por momentos lastimoso, y cuán engañoso, de esa energía sobrehumana que han librado al público las referencias de toda guisa. Es este revés mentiroso el que ha orientado la idea que las jóvenes generaciones se forman del hombre que fue Céline.

Lef hace poco en la *Nouvelle Revue Française* un estudio de Jean-Pierre Richard titulado "La náusea de Céline". Es una tentativa de análisis del hombre a través de su obra y sus entrevistas. El autor está entre quienes mejor han sentido la obra de Céline y apreciado la amplitud y la fuerza de su genio. Es decir que, si alimenta un prejuicio respecto de Céline, sería un prejuicio más bien favorable. Y su idea de náusea se corresponde bastante bien con el inmenso cansancio que, fuera de su trabajo, Céline, extenuado, ocupado sin cesar en sobrellevar sus sufrimientos, deja aparecer en sus palabras, sus actitudes, las fotos de los últimos años de su vida. Pero la explicación, por seductora que sea en el plano de la inteligencia del personaje, no se sostiene para quien ha conocido a Céline antes de la guerra. Este hombre de talla y espaldas de coracero, con un rostro de belleza viril, encendido por la llama jovial que centelleaba en la mirada de sus ojos claros, pertenecía a una raza de escritor poco concebible para los intelectuales de la joven generación. Es poco decir que era, en lo físico y en lo moral, una fuerza de la naturaleza, porque era una fuerza explorada, organizada, la de un hombre que se había dominado y que vivía en una estrecha disciplina por él mismo forjada. No le conocí más que una debilidad, la cólera por la que se dejaba llevar ocasionalmente. Nada en este hombre, nada en su conversación llena de salud, de alegría y de una verba tan brillante como la de las mejores páginas del *Voyage*, verdaderamente nada podía atraer la idea de náusea. La naturaleza había hecho de él un luchador, acordándole por añadidura la fuerza, la voluntad, la potencia sobre sí mismo, y su obra literaria es la de un luchador. Notemos que en él la coincidencia del poeta y del médico fue de una importancia capital e imprimió a su obra una dirección. Profesor de inglés o agregado de embajada, habría hecho quizás estallar los corsés del vocabulario y de la sintaxis. Pero no hubiera escrito el *Voyage*. La práctica con los enfermos y el desfile de cien mil miserias en un dispensario suburbano han avivado, o al menos fijado, en Céline un sentido probablemente innato, el sentido del pecado no contra la divinidad, sino contra el hombre. Sus mayores cóleras las he visto abatirse sobre todo lo que juzgaba propio al rebajamiento del hombre, al abandono de sí: el alcohol, los estupefacientes, los excesos en la comida, el desenfreno de la sexualidad, el lujo, la miseria, las falsas borras, la religión (pareciera que a sus ojos el pecado contra la Iglesia avalara, sin razón, el pe-



cado contra el hombre), las hipocresías sociales y mundanas que, bajo una cobertura de honestidad, favorecen el desencadenamiento de los peores instintos. No, no era la náusea lo que invadía a Céline frente al espectáculo de una sociedad encarnizada en destruirse en cada uno de sus individuos. Era un odio robusto, poderoso, el odio a un enemigo contra el cual él no se sentía de ningún modo desarmado, él, que había tenido la voluntad de disciplinarse y que pensaba estar realizando una obra de salvación metiéndole a cada uno la nariz en su basura. Aun escribiendo *Bagatelles* entabló un combate que en esa época él creyó de buena fe llevar en el mismo sentido. Jean-Pierre Richard, en su estudio, explica esta crisis de antisemitismo, adelantando que Céline, no teniendo el coraje de ir hasta el fin de su personaje y por cansancio de su náusea, habría objetivado a ésta del modo más fácil, eligiendo el desvío de hacer sucumbir a los judíos, hacer de ellos seres inmundos, capaces de haber podrido y debilitado a Francia. Tal objetivación implicaría que Céline se identificaba con el "yo" de sus dos primeras novelas, algo que se opone a la realidad. De Céline a Bardamu hay por lo menos toda la distancia que separa a Flaubert del hogar de los Bovary. Observemos, por otra parte, que en la época en que publicara *Bagatelles* Céline trabajaba en una tercera novela, de la cual sólo apareció el primer volumen, donde él se expresaba a través de la primera persona, y yo no veo que entre este tercer "yo" y el de las novelas precedentes haya ningún tipo de ruptura. Este simple hecho demuestra por sí solo que es necesario buscar en otro lado las razones de esta fiebre antisemita. Creo que en un individuo el antisemitismo no se declara súbitamente como una rubéola, sino que es el fruto de una educación. Céline provenía de ese medio de pequeños comerciantes parisinos, todos más o menos antisemitas, porque, en el momento en que eran emple-

ado de comercio, el judío simbolizaba para ellos al patrón, después de haberse establecido, encontraron en él a un competidor temible, acusado de arruinar el pequeño negocio con el auxilio de la banca judía. No olvidemos que hasta el asunto Dreyfus la clase obrera en París (no en la provincia) era abiertamente antisemita, pretendidamente en recuerdo de los banqueros del Imperio, en realidad por razones más íntimas. Cuando Jaurès tomó posición en el asunto Dreyfus, la hostilidad de los obreros dejó de ser confesada, pero no cesó de subsistir, y si, aún hoy, existe en París un fermento de antisemitismo, éste no se encuentra en los barrios elegantes, sino en lo que antes se llamaba los *faubourgs* y también entre los pequeños comerciantes de la capital. Podemos imaginarnos bien que en la boutique del pasaje Choiseul (que ya estaba en decadencia), donde Céline Destouches, la madre de nuestro futuro escritor, vendía sus encajes, el niño debió crecer en la familiaridad de ese disgusto antijudío que estigmatizaba a los partidarios de la anti-Francia que amenazaban el pan del hogar. Y no es una toma de conciencia literaria la que despertó e hizo llamear un antisemitismo latente en su corazón y en su espíritu, sino una injusticia ultrajante sufrida en el ejercicio de su profesión de médico y perpetrada en provecho de un colega judío. Otros hubieran soportado la afrenta mordiéndose el freno, pero, ya lo he dicho, no se lo atacaba sin que él se defendiera a fondo, con todas sus fuerzas. Se juzgarán excesivos los desarrollos dados a este asunto personal. ¿Pero es acaso una injusticia únicamente un asunto personal? En todo caso, algo hay seguro, y es que, si Céline no hubiera sido provocado, apuntando a matar, nunca habría partido en guerra contra los judíos. Nó se trata entonces, en las palabras de Jean-Pierre Richard, de un "delirio de causalidad" que lo haya arrojado fuera de sí. La injusticia engendró la injusticia. Y, si la respuesta no

guardó proporción con la injusticia inicial, es que Céline, presa de la cólera y de su genio verbal, había perdido esa facultad de "objetivar" que poseía plenamente cuando se trataba de Bardamu y de sus otras creaciones.

El error que consiste en identificar a Céline con Bardamu conduce naturalmente a pensar que él renegó al denunciar, a propósito de los judíos, el rebajamiento de la vitalidad, del civismo, de la inteligencia y del patriotismo francés. En realidad, si se reemplaza a Céline y a Bardamu en las perspectivas propias a cada uno de ellos, no se encuentra ni sombra de abjuración. No debe verse allí más que una contradicción, por otra parte bien anterior a la crisis de antisemitismo. Este hombre, que había entendido mejor que nadie el honor, la estupidez de la guerra y el peligro permanente que constituyen los nacionalismos exacerbados, guardaba en él, vivaz y susceptible, un patriotismo de imagen de Epinal, aquel que le había inculcado la escuela comunal y que sostenía en el hogar la lectura de los grandes diarios. Estaba orgulloso de haber hecho con coraje y distinción esa guerra mundial que juzgaba aberrante, odiosa, y no dejó nunca de estar orgulloso de las graves heridas recibidas al servicio de su país. ¡Qué lejos estamos aquí de Bardamu! En nuestros días, se comprenderá difícilmente que tales sentimientos hayan podido coexistir con juicios lúcidos que los condenaban. Yo, que como toda la gente de mi edad fui impregnado por la enseñanza chauvinista de la escuela laica, crecí en una ciudad del Este y guardo el recuerdo de haber asistido antes de la otra guerra a crisis de histeria popular respecto de Alsacia y Lorena y del enemigo del otro lado del Rhin, no me asombro de esa contradicción. Por el contrario, lo que me parece sorprendente es que se haya podido ausar a Céline de haber colaborado con los alemanes y de haber sido para ellos un amigo y un auxiliar. Es una fábula que corría ya durante la ocupación y que aún perdura. En realidad, Céline alimentaba respecto de los alemanes una desconfianza y una hostilidad que venían de lejos. Sus padres, que ambicionaban para él un futuro de gran comerciante o de gran hombre de negocios, hubieran querido que aprendiera lenguas extranjeras para las cuales estaba, por otra parte, notablemente dotado. Hacia sus doce años, lo enviaron en dos oportunidades a pasar sus vacaciones en un pequeño pueblo alemán con el fin de que aprendiera allí la lengua del enemigo. El joven Destouches se enfrentó allí con el chauvinismo odioso, irreductible, de los niños de su edad que se encarnizaban en hacerle la vida insoportable. Imagino que se defendió con vigor y que tardó apenas en encontrar recursos en la lengua de sus adversarios, pero cincuenta años más tarde hablaba de esas estadías como de una pesadilla. La derrota de 1940 fue para él una humillación y, a pesar de lo que hubiese dicho de antemano, una sorpresa dolorosa. La sintió como una afrenta que le hubieran hecho personalmente, y no aceptó nunca otra explicación que la traición, el descorazonamiento de un ejército que se había dejado engatusar, decía, sin combatir. Es un capítulo sobre el cual él rehusó siempre discutir, y su rencor hacia esas fuerzas armadas se sostuvo hasta el fin de su vida. Allí, como antaño en su antisemitismo, él se encontraba en un terreno pasional donde no aceptaba objetivar el debate.

Cuando fue juzgado, en su proceso por contumacia, el comisario de gobierno con vino en que no había nada en su dossier. A los admiradores tímidos que una leyenda malévola y una crítica demasiado prudente mantenían todavía a distancia, puedo decir, yo también: "No hay nada en el dossier de Céline".

Traducción: Alfredo Grieco y Bivio

ES MUY NATURAL NO AMAR A CELINE

Por Roger Nimier

Traducción: Alfredo Grileco y Baylo

Es muy natural no amar a Céline. Puede uno encontrarlo demasiado preciosista, o bien demasiado oratorio. Pero amarlo también está permitido. De todas maneras, es muy mal conocido. Se lo acusa injustamente de haber escrito e inventado palabrotas por el placer de hacerlo, cuando él lanzaba solamente invectivas, en el sentido griego: exhortaciones al combate contra las potencias nefastas de la vida.

Mucho antes de las traducciones de Kafka en Francia, Céline describió un hombre acosado por los dos males que se llaman el Estado, la policía o, más simplemente, la malicia universal. El no piensa en absoluto que el hombre sea bueno y que la sociedad lo pervierta. El no sueña el porvenir como un paraíso, porque sabe que el paraíso está detrás de nosotros, en el tiempo de los galos, por ejemplo. En suma, es de la familia de ciertos oradores sagrados, de los profetas, de los poetas épicos. Utiliza un período oratorio quebrado, una jauría de exclamaciones que no se equivocan de presa.

La presa, en Casse-pipe, es un voluntario del 17º regimiento de caballería pesada. Este llega en la noche y se encuentra con una pantrulla enloquecida, porque ha perdido la contraseña. Estos son los verdaderos dramas del ejército. No se olvidará a ese pelotón que corre en la sombra y se esconde en un establo, que es evidentemente el de Augias. ¡Los griegos, siempre los griegos!

El lenguaje violentamente entrecortado de un suboficial furioso que hace a gusto la comedia del furor, Céline lo representa maravillosamente. Nunca fue más lejos en el arte de las injurias, nunca tuvo más felicidad en el exceso, porque el exceso, en materia de caballería y de injurias, es el justo medio.

Estas invocaciones no incomodan en absoluto a la poesía. El cuartel del 17º regimiento de coraceros es una creación poética: no es descrito, aparece. Es necesario creer en ella: se desprende lentamente de la noche, se revela a través de la conversación de los hombres, humanidad pastosa de hombres bretones, de mostachos gruesos y sables interminables.

En medio de este fragor, nuestro voluntario guarda la buena voluntad de Bardamu en el tiempo de sus primeros viajes. Y es aquí que la comparación con el último libro de Céline, *Féerie pour une autre fois*, se vuelve necesaria, porque este libro va a mostrarnos al mismo personaje en circunstancias mucho más espantosas.

En la época en que hacía la guerra de 1914, en la época del *Voyage au bout de la nuit* y de *Casse-pipe*, Céline se veía bajo los rasgos del hombre corriente, perseguido por las leyes y malo como lo son todos los hombres ordinarios. Su asombro no era otra cosa que la reacción banal de defensa de alguien anónimo, se quiere la más vaga y descolorida de las reacciones, la menos vidente. Esconde su rostro delante de la cólera de los otros.

Con *Féerie pour une autre fois*, es todo lo contrario. El nos describe en primer lugar el odio que lo rodeaba, en su barrio, la víspera de la Liberación. Después, él está en Dinamarca, en una prisión, enfermo, amenazado de extradición. Esta vez, es el universo entero el que se ensaña con él personalmente. Se lo acusa de todos los crímenes de la colaboración. El se siente el chivo emisario de una gran cantidad de personas, pero el chivo no es un animal cómodo. Entonces, se resiste. No es el momento de humillarse, como se humillaba Bardamu. Las circunstancias se bastan. Es necesario magnificarse, ante todo, para so-

portar una existencia casi intolerable; luego, para vengarse y restablecer el equilibrio.

¿Los otros han encerrado a Céline? ¿Han destruido sus manuscritos, le han retirado la medalla militar? ¡Pues bien! El desborda de una cólera que lo exalta y que ahogará a todos. Aquellos con los cuales él se ensaña no son evidentemente las víctimas de los alemanes, sino todos aquellos que se han hecho justicieros, por necesidad de ver correr la sangre para asegurar el reposo de su conciencia. La especie no es rara. Hay que confesar que se ha visto a pocos mártires entre los depurados.

La referencia al Casse-pipe es indispen-

sable por otra razón. Uno de los grandes motivos de indignación de Céline, quizá el principal, proviene de la guerra de 1914, donde fue gravemente herido. Ahora bien, le parece evidente que hoy ese género de heridas no cuenta en nada. No es más la sangre derramada en un campo de batalla la que mide el valor de los hombres sino la saliva gastada detrás de un micrófono.

En una prisión, la monotonía es invencible. Esta monotonía pesa a menudo sobre el libro. Lo feérico ciertamente no está presente en cada página; cuando estalla es vivaz, ya sea macabro o terrible.

Pienso en el escultor designado bajo el nombre de Jules, amputadas sus dos pier-



SI ES ESTO LA TRAICION

Por Ezra Pound

No es sólo el FRANCÉS francés de Rabelais el que resucita./ No sólo el francés común/ el francés de los muchachos/ que aparece por fin en la página/ La sirena vieja y roñosa que se levanta del barro del Sena; desgredada; borracha/ poco atractiva/ dice por fin al autor que ha llegado el momento de meterle/ Ella le dice/ él le dice/ vamos a ir derecho al punto.

Sin esa pesadez que a veces se desliza en Ulysses/ sin esa búsqueda sin meta que hace de Finnegan's Wake una obra poco importante. Joyce alcanzó su cenit con Ulysses/ Siempre fue exuberante/ Con Finnegan's busca/ ensaya una técnica/ distracción burguesa. Yo no tengo la paciencia de terminarlo/ no me interesa evaluar la proporción de verdadero metal en los minerales de baja calidad.

Gracias a Dios.

Francia tiene un autor que en 1938 escribe: FRANCIA NO TIENE ALIADOS. Esta frase alcanza para establecer un autor.

Si/ los escritores americanos de futuro/ los escritores de 1940-50 SIEMPRE tendrán que leer a/ un autor FRANCÉS/ quiero decir OTRO autor francés; uno que todavía no aparece en los libros de escuela/ un autor que ni siquiera una AMY Lowell conservará entre sus papelititos/

Francia hedía/ y la hediondez la marcó/ Referida por una PAGINA que ningún individuo desde Rabelais pudo igualar/ pero la página/ la provisión de palabras siguen siendo un accesorio/ la importancia de CELINE está en su forma de ver claro/

Si/ hablo de CELINE/ el último libro suprimido me han dicho en la Francia del padrecito Pétain/ no le gusta el sujeto/ hay algunos a los que no les gusta el SUJETO/ pero POR QUE no les gusta/ Céline se debatía para salvar a Francia/

Creo que todavía piensa en recoger sus pedazos/ población de 40 millones en Francia de 1938/ 25 millones de franceses/ destinado a ser pronto una minoría/ CELINE les decía/ y NO escuchaban a Céline/

Por supuesto los amigos del señor Chamberlain y los amiguitos del señor Eden NO alentaban la publicación de Céline/ por supuesto hubo algunos que no recibieron bien su obra/ Sin embargo la Escuela de los cadáveres había alcanzado 51 ediciones antes de la impresión de la página/

Sus obras más CONOCIDAS son/ Viaje al fin de la noche/ Muerte a crédito/ (Bagatelas para una masacre)

Hola Ferdinand/ no considero que sea mi deber detallar las publicaciones francesas/ pero siempre reconozco un verdadero libro cuando lo veo/ cualquiera sea su contenido/ Ferdinand supo ENCONTRAR la realidad/ Ferdinand es un escritor/ La próxima será la última/

Ñrr ñrrñrrñrr.

Suicidio de la Nación.

¡Roña! Ñ/ ñ/

Será el suicidio de la Nación.

El país no escapará.

No sólo en lo que respecta a su página, su abundancia de palabras/ No sólo por su contenido/ Es necesario leer a Céline/ Es necesario que los miembros activos del Público compren sus propios ejemplares de la Escuela de los cadáveres/ No alcanza con oírme cinco minutos en la radio, o con hojear una de sus obras en lo de un amigo.

Reproducido en *L'Herne* 3-5, pág. 433

Trad.: M.C.

"El sargento de caballería Céline", Roger Nimier, en *Carrefour*, París, 6/8/1952. Reproducido en *Les critiques de notre temps et Céline*, Editores Garnier Frères, 1976, págs. 123/27.

nas, un poco ebrio, muy de Montmartre, quien nos es descrito a través de sus cóleras y sus vicios. Es el antagonista moral de un personaje que aparece al comienzo y que pertenece a una especie malhumorada, odiosa, mediocre y taimada. Es el hijo de una amiga, y Céline, a quien él visita, sospecha que quiere matarlo, pero sin muchas esperanzas: está solo, y es evidente que tendrá miedo. Jules, por el contrario, no tiene miedo de nada. Tiene "el espíritu del mal".

Entre estos pasajes brillantes, estas invectivas contra Nartre, Lauriac, Martin Ciboire (se trata de Claudel) nos encontramos con un prisionero que sufre de pelagra, pierde la vista, se siente abandonado y maldito, y se desespera, sobre todo, de no escuchar una palabra en francés.

¡Tal es el entusiasmo de los siglos!
¡Fogueras, masacres, basuras! ¡Es alguien: aún más que el robo, el Islam, Port-Royal, la Concordia, Gengis, el átomo, el fósforo! ¡Para carbonizar los misales, la llada a los cerdos, pacer a la Virgen, culear a Petrarca, eso no va! ¡Dicho y hecho! ¡Cruzada! ¡crucemos! ¡Bastardos! ¡banderas! ¡nadita! ¡Vedme, a mí allí, en mi agujero, el fisco me persigue aún con impuestos! ¡la 22a. circunscripción! ¡el diezmo, los Dominios! ¡millones! ¡sobre todas mis obras tan desaparecidas! 'Que me condenarán a tres vidas si no efectúa la ejecución de mis bienes' ¡y que después me cortarán la cabeza! ¡He aquí las naturalezas!

Esta cita muestra que Céline no ha cambiado. Las desdichas no lo han ablandado: no ha preparado ninguna conversión; no se somete. Por el contrario, reivindicada y, crimen mucho más grave a los ojos de algunos, continúa cortando sus frases con signos de exclamación o con puntos suspensivos.

Es aquí que se plantea el problema de su influencia. El que sea un autor mal considerado, excluido, no impide que gran parte de la juventud moderna se nutra de él, o que, a falta de ello, encuentre en él un tono que le conviene, una grosería que emplea con menos lirismo, pero con pareja satisfacción. A lo cual se responderá que la juventud está mal educada —lo cual es una lástima— y que las cosas se arreglarán quizás con el tiempo, tanto en cuanto a la sintaxis como a los sentimientos. Es un debate que carece de fin.

En todo caso, no es únicamente por las palabras que atrae el autor de *Mort à crédit*. Su pesimismo cargado de vitalidad, su cinismo apretado (pero los acontecimientos aprietan aún más fuerte), sus grandes clamores, sus buenas o malas razones, su doble aspecto de pequeño burgués gruñón y de aventurero, responden a algo evidente en el mundo actual. Su genio literario, en otra época, hubiera hecho de él solamente un poeta. Se habría abandonado al preciosismo más a menudo y a su necesidad de hacer danzar las palabras, sin cuidar de las consecuencias. Pero el siglo es malo. Hay que ser batallador para comprenderlo. El escritor se aferra a una realidad inescapable.

Sucede que esta realidad está en cólera. Tiene sus gritos y su esplendor, sin que sea necesario agregarle ornamentos. Céline ataca a la poesía y al ideal como poeta y como idealista. Se lanza contra la guerra como un antiguo combatiente. Era antisemita, y fue un médico judío quien vino en su auxilio, en Dinamarca.

Pero, una vez más, es muy natural no amar a Céline. El tampoco amaba a todo el mundo.



SU ÚLTIMA CONFESIÓN

Por Louis Pauwels

Este es el texto integral de la única entrevista filmada a Céline, realizada en colaboración con André Brissaud en el año 1959. Este documento estuvo prohibido durante ocho años en la O.r.t.f. (televisión francesa).

Es la última confesión pública de Louis-Ferdinand Céline.

Céline nos había dicho:

—No, no hablaremos del Apocalipsis. Todos los imbéciles se van de vacaciones en sus autos, se cagan bastante en un fin próximo. ¿Qué voy a parecer? Un imbécil más grande... No, hablaremos de cosas superficiales; hay que hacerlos reír a todos esos boludos...

¿Louis Ferdinand Céline en el papel de un hombre superficial? Había mucho de genio en ese hombre temeroso, temible y casi demolido. Seguramente había mucho de genio, pero de superficial seguramente no.

La quinta de Meudon (que se quemó en 1968) era un chalet chiquito en pedernal de suburbio. El fondo del jardín estaba tapado por yuyos, y la reja, clavada en una pared leprosa, estaba oxidada.

Al llegar delante de la puerta, lo primero que se veía era una placa: "Lucette Almanzor. Cursos de danza". Lucette Almanzor era la mujer de Céline. Juntos atravesaron muchas dificultades. Más lejos, de un matarral de espinas surgía a medias una placa más modesta: DOCTOR DESTOUCHES. Céline se llamaba Destouches. Era médico de pobres. Pero recibía más curiosos que enfermos. Sus visitantes lo encontraban lleno de cólera, envuelto en la miseria, cubriendo el mundo con sarcasmos de donde se escapaban, a veces, algunas palabras de ternura. Los mejores compañeros que le quedaban era unos perros callejeros, siempre enfurecidos como él, y que Céline llamaba indistintamente "mon petit père". Su amigo íntimo era un loro que acompañaba las palabras del escritor con silbidos.

¡El escritorio de Céline! Era también su consultorio y su habitación. Dos grandes ventanas con los vidrios sucios dejaban correr la mirada hacia los suburbios y las orillas del Sena, que Céline tanto odió y tanto describió.

En este reducto, atestado de muebles miserables y de mesitas cojas, llamaba la atención la inexplicable acumulación de latas de cacao.

Céline miraba con bastante ironía los minuciosos preparativos del equipo detrás de una mesa cubierta de papeles, agazapado en un sillón que se venía abajo.

—Céline, Usted es un personaje extraño. Excita las pasiones. Por sus obras, por sus ideas, por sus costumbres. Usted multiplicó las posibilidades de que lo odien. Hoy tiene la posibilidad de explicarse mejor. Si tuviera que definirse con una palabra, ¿qué diría?

—Bueno, que yo trabajo y que los otros no hacen un carajo. Eso es exactamente lo que pienso.

Su mesa de trabajo lo confirmaba. Para un libro que estará compuesto de 2000 páginas manuscritas, Céline llenaba con su escritura caprichosa unas 80000 carillas que juntaba con ganchos de ropa.

—Sus virtudes, su manera de ser, sus reacciones, incluso su acento son los de un parisino, o más bien quizá los de un hombre de los suburbios. ¿En dónde nació?

—Nací en Courbevoie (Departamento de Seine, en las afueras de París) el 27 de mayo de 1894.

LA NATURALEZA, LA DESCUBRI EN EL CEMENTERIO

A pesar de la superposición de tres chalecos harapientos que apenas formaban un entero, a pesar de dos pañuelos no muy limpios anudados como el diablo alrededor de su descarnado cuello, Céline parecía haber sido despojado.

—¿Qué hacían sus padres?

—Mi madre era modista y arreglaba encajes. No andaban bien las cosas en Courbevoie y tuvo que cerrar. Entonces se fue y entró como vendedora de un negocio de su madre, en la rue de Provence (París).

—¿Y su padre?

—Mi padre era encargado del correo. ¡Porque mi padre era licenciado! Y por eso mi padre tenía pretensiones literarias. ¡Y qué pretensiones! Además era un hombre culto, y hacía la correspondencia del servicio de incendios de la Compañía de Seguros "La Phénix", en la rue La Fayette (París).

Cuando habla de su padre, Céline arrastra las palabras y deja caer las sílabas casi con asco.

—Y después de Courbevoie, ¿adónde fue?

—Me fui a vivir al Pasaje Choiseul. Lo más lindo de todo es que el Pasaje Choiseul en aquella época estaba iluminado a gas, lo que quiere decir que había 360 picos de gas que se prendían a las cuatro de la tarde. Con todos esos picos Auer prendidos estábamos en el medio del gas. Crecí en una campana de gas.

—En aquella época, ¿era un chico muy tierno, muy afectuoso?

—No tenía muchas posibilidades de ser tierno y afectuoso: crecí a los cachetazos porque era así; en aquella época te educaban a cachetazos y a "callate, ¡no te hagas el vivo!".

—¿Quería a su madre?

—Bueno, no me hacía esa pregunta. El problema de la comida lo dominaba todo..., no es cierto, porque de eso yo me acuerdo; y me acuerdo de otra cosa: a la noche nunca hubo más que una vidriera iluminada a gas, porque en la otra no había nada, solamente una de las dos estaba iluminada porque la otra estaba vacía. De modo que eso uno no se lo preguntaba. Qué se yo. No había problema, ¿no es cierto? La cuestión era comer, dar de morfar. ¡Ah!, me acuerdo de algo, y es que en mi casa comíamos fideos. Comíamos fideos. ¿Por qué? Hacíamos una palangana llena de fideos, porque los fideos son el único alimento que se puede hacer que no tiene olor, porque el encaje, y especialmente el encaje antiguo retiene los olores. En consecuencia, yo le tenía pánico a los olores. Y por lo tanto, nada de carne ni pescado, ni nada. ¡Fideos! ¡Fideos! Y mi madre, pobre mujer, había una escalera, ¿no es cierto? para subir la escalera —ella era inválida— para subir la escalera de un piso en caracol, así, para subir lo menos posible hacía una palangana llena de fideos. Y entonces comíamos fideos con un poco de manteca. Crecí con fideos y con sopa de pan.

—¿En el Pasaje Choiseul no hay muchos espacios naturales?

—¡Ah!, no, ninguno.

—Usted era un chico de París que conocía poco la naturaleza, el aire puro. ¿Cómo descubrió la naturaleza?

—En el cementerio, para ir a ver la tumba de mi abuela, cuando se murió. En el cementerio, y después, en la plaza Louvois, porque ahí estaba mi escuela... porque ahí estaba mi escuela.

TODAVIA TENIA MOTIVOS PARA SEGUIR VIVIENDO

—¿Cómo hizo para estudiar? ¿Y qué estudió?

—Bueno, hice la primaria, hasta séptimo grado.

—¿Qué deseaban sus padres que usted fuera?

—La ambición de mi madre era que yo comprase un "grand magasin". Para ella, eso era lo mejor. En cambio, mi padre no quería que estudiara porque le parecía sinónimo de miseria, y él sabía de lo que hablaba por vivirlo en carne propia.

—¿Y qué es lo que le hizo pensar en ser médico?

—La admiración que tenía por la medicina. Los médicos me parecían algo fantástico.

—¿Cuándo era chico le resultaba importante ser escritor?

—No, para nada. Me parecía ridículo. Ponerse a escribir, a hacer cosas... No, imposible. Cuando se trata de otra persona, siempre parece extraordinario. Además, eso era lo que pensaba mi padre.

—¿Cuándo se recibió de bachiller?

—Di algunos exámenes antes de la guerra, antes de enrolarme en 1912, y otros después, en 1918.

—Pero entre el fin de la primaria y los primeros exámenes del bachillerato, usted ha...

—Bueno, estudiaba con manuales que compraba en donde podía.

—¿Qué hacía en ese momento?

—¡Ah! Fui cadete en muchos lugares, y repartidor, y aprendí en muchos lugares.

Trabajé en Lacoste, trabajé en Raymond, trabajé en Wagner; *doz métiers, treize misères* (1), como se dice. Incluso fui librero. Yo era muy activo, es mi carácter. Y aquí me ve ahora, tengo gota en el pie, no puedo moverme.

—¿Pero se recibió de bachiller?

—¡Ah! Los primeros exámenes los pasé fácilmente, y los otros también, fácilmente.

—¿Por qué dejó bruscamente de estudiar para enrolarse?... En el Voyage au bout de la nuit el héroe se enrola a los 18 años entusiasmado por una marcha militar.

—¡Ah!, no, eso es inventado.

—Se enroló por patriotismo, por vocación o porque le gustaba...?

—También porque me gustaba, porque soy un lírico, en fin, un poco boludo. Después de todo, eso era la Historia. Yo veía todo eso como muy brillante, y además la historia de los coraceros de Reichshoffen me parecía algo muy brillante, debo admitirlo. Y además era muy brillante porque era el tono de la época.

—El héroe del Voyage au bout de la nuit descubre la guerra a través del miedo. De usted se decía que no era muy valiente. ¿Le tiene miedo a la muerte?

—En todo caso, ahora sería un alivio.

—Me refiero a aquella época.

—Todavía tenía motivos para seguir viviendo, ¿no es cierto? En aquel entonces no tenía el mismo instinto que hoy en día. Hoy no me importa, me puedo suicidar ahora mismo, delante de todo el mundo. Quedaría bien delante de las cámaras de T.V. Pero en aquella época todavía tenía ilusiones. No, ilusiones no, instinto de vivir.

—¿Su vocación ya era la de ser médico?

—¡Ah! Sí, siempre. ¡Mucho! ¡Mucho! ¡Mucho!

—¿Pero por qué quería ser médico?

—¡Ah! Simplemente porque tengo la vocación.

—¿Por respeto a usted mismo, o por compasión hacia los hombres?

—No, para hacer algo que tuviera que ver con la medicina. Me gustaba mucho; me gustó durante mucho tiempo. Cuando ejercía la medicina, hace ahora treinta y cinco años, me gustaba curar un resfrío, tratar una varicela, o divertirme con un sarampión. Lo hacía muy bien, era un curador de alma, ¿no es cierto? Y lo sigo siendo.

—¿Es el sufrimiento del hombre lo que le interesa, o las enfermedades?

—¡Ah!, no, el sufrimiento del hombre. Yo pensaba: si sufre va a volverse todavía más malvado de lo que es normalmente. Se va a vengar y no vale la pena. Se siente bien. ¡Bueno! ¡Muy bien! Que se mejore, entonces, ¿no?

—¿Cuál es el tipo de hombre que usted prefiere?

—El constructor.

—¿Y el que más odia?

—El destructor. ¡Terminala!
(Esta última palabra estaba dirigida al loro cuyos silbidos se habían vuelto insoportables.)

“¡OTRA DALE, TE LO PIDO, OTRA MAS, OTRA MAS! TENGO UNA LINDA PARA CANTARTE”

—¿Cuáles son los escritores que están más cerca de usted, y cuáles son los que se encuentran en las antipodas?

—¿Los escritores? Sólo me interesa la gente que tiene un estilo; si no tienen estilo, no me interesa. Y un estilo es poco frecuente, señor, es poco frecuente. Porque las historias sobran; por todos lados veo historias, en las comisarias, en las prisiones, en nuestra vida. Todo el mundo tiene una historia, mil historias.

—Pero no hay un escritor...

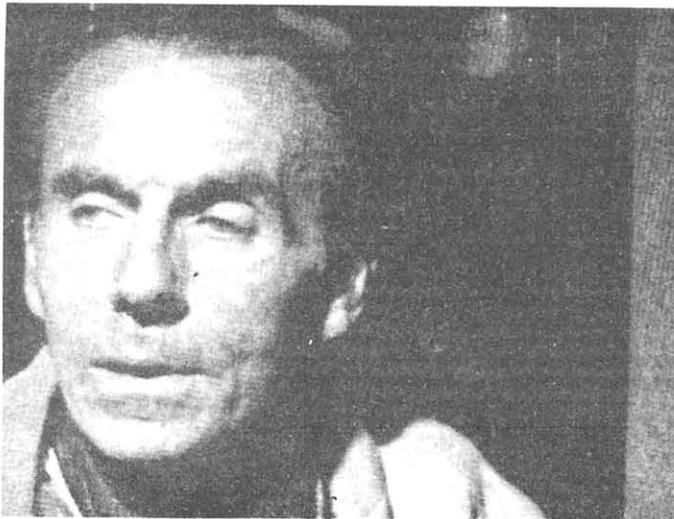
—¿Un escritor? ¡Ah!, sí señor. Hay uno, o dos, o tres por generación. Hay miles de escritores, son unos pobres chantas... Ronronean en las frases, repiten lo que otro ya dijo. Eligen una historia, una buena historia y después la cuentan. No veo el interés. Dejé de ser escritor para ser un cronista. Entonces puse todo sobre la mesa, porque no hay que olvidarse de una cosa, que la gran inspiradora es la muerte. Si uno no pone todo sobre la mesa, no llega a nada. ¡Algo hay que pagar! Lo que se hace gratis no vale nada. E incluso, menos que nada. Lo que hay es escritores gratuitos. Actualmente, lo único que hay es escritores gratuitos. Y lo que es gratuito apesta.

—¿Cuál es su sentimiento más familiar? ¿El odio? ¿El desprecio? ¿El asco? ¿El amor? ¿La amistad?

—El trabajo. Vine al mundo a trabajar, soy un pobre trabajador. Como decía Descartes, no tengo más genio que los demás, pero tengo más método. Yo tengo sólo un método, y es tomar un objeto y después darle el último toque. Lo que cuenta es el objeto. Usted tiene un aparato, una cámara, aquí, delante de usted: eso es lo que cuenta. Ojalá que sea magnífico. Al fin y al cabo, el tipo que lo hizo quizá tenía problemas. Quizá era un comudo, o quizá era pederasta. Quizá era un rubiecito. O era andrógino. Quizá le dolía la garganta, no lo sé. Pero su aparato anda. Acá está la prueba, ¿no es cierto? Pero a mí no me interesa el tipo que lo hizo. A mí, los pequeños novelistas me aburren. Usted sabe que el vicio de esta pequeña imitación de la civilización griega es querer hacer todo muy rápido. Es como la canción: “¡Otra, dale, te lo pido, otra más, otra más! Tengo una linda para cantarte”. Y con eso alcanza. ¿Me entiende? Una cosa que no llevó más de diez minutos, cuando en realidad las novedades, bueno, demoran por lo menos quinientos años, mil años.

—¿Cuál fue la mayor alegría de su vida?

—Bueno, por Dios, debo reconocer que no tuve muchas. No soy un ser alegre, no soy un pasajero. Reconozco que estaré contento el día en que me muera, esa es la verdad. Pero deseo morir de la forma menos dolorosa posible, no tengo mucha sed de dolor.



Céline en español

La coordinación y selección de textos de este dossier estuvieron a cargo de Guillermo Piro y Guillermo Saavedra.

- El viaje hasta el fin de la noche. Trad. Armando Bazán. Siglo veinte. Buenos Aires, 1945, 475 págs.
- Viaje al fin de la noche. Trad. Armando Bazán. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1960, 1961, 1963, 1966, 1968, 1971, 408 págs.
- Viaje al fin de la noche. Trad. Armando Bazán. Centro Editor de América Latina, Biblioteca Básica Universal, 2 tomos, Buenos Aires, 1971, 187 y 322 págs.
- Viaje al fin de la noche. Trad. Carmen

Kurtz. Seix Barral, Literatura Contemporánea. Barcelona, 1985, 379 págs.

• Viaje al fin de la noche. Trad. Carmen Kurtz. Seix Barral, Grandes Narradores Universales. Barcelona, 1973, 458 págs.

- Viaje al fin de la noche. Trad. Carlos Manzano. Edhasa, Narrativas Contemporáneas. Barcelona, 1984, 508 págs.
- Mea culpa, seguido de La vida y la obra de Semmelwels. Trad. Ernesto Palacio. Sur: Buenos Aires, 1937, 114 págs.
- Semmelwels. Trad. y prólogo: Juan García Hortelano. Alianza Editorial, El libro de bolsillo. Madrid, 1968, 166 págs.
- Casse-Pipe Conversaciones con el profesor Y. (incluye Carnet del coracero Destouches). Trad. Joan Viñoly. Ediciones

“ME FALTO EGOISMO, ES POCO FRECUENTE...”

—¿Cree en Dios?

—No, no creo en lo más mínimo, no, no, no creo en lo más mínimo, no, no, no creo en Dios. Soy positivista. Lo único que quisiera es creer en Dios, porque sin duda soy un místico. Pero este Dios, ¡bueno!, Dios mío, no parece interesarse mucho en las cosas que a mí me interesan. Para nada, no, no, no. Místico, en cambio, lo soy, sin duda.

—Dice que no tuvo grandes alegrías en su vida. ¿Tuvo grandes desgracias?

—¡Ah! ¡No!. ¡Momentito! ¡De esas tuve a patadas! Por ese lado tuve un montón; me hicieron de todo. ¡Ah!, sí, realmente; tuve muchas, muchas.

—¿Usted sufre mucho cuando piensa que algunas personas dicen, piensan o hacen algo dañino?

—¡Ah!, no, para nada, me importa un pito. No me interesan los hombres, me interesan las cosas, ¿no es cierto?

—¿Pero cree en el amor?

—Si se toma la vida como una cosa divertida, ¡entonces estoy de acuerdo con el amor! Pero con toda su vulgaridad. Pero por ejemplo, a mí, no me gusta lo común, lo vulgar, ¿no es cierto? Quiero decir que una prisión es algo distinguido porque ahí el hombre sufre, ¿no es cierto?, pero en cambio, una fiesta en Neuilly es algo muy vulgar porque el hombre se divierte. Así es la condición humana.

—Pero usted, por sus libros, ¿aparece como un profeta...?

—¡Ah!, ¡sí!

—... profeta del Apocalipsis, ¿no cree que el cielo va realmente a oscurecerse? ¿No cree que a los hombres las cosas les van a ir mal?

—Si todos los hombres no quisieran ir a la guerra sería muy simple, dirían: “No voy” Pero tienen el deseo de morir, hay un deseo, una misantropía en el hombre. Por ejemplo, si usted considera los accidentes que hay todos los días, no se crea que todos son involuntarios. Entre ellos están los viciosos, los que van directamente a estrellarse contra el árbol. Obviamente, el tipo no se sube al auto diciendo: “Voy a chocar contra un pino”, pero las ganas están ahí, y esto lo he observado personalmente y más de una vez, en especial en los cirujanos, la gente distinguida. Los veo manejar su coche de una manera bastante sospechosa, ¿no es cierto? Todos los hombres de la Tierra no tendrían más que ir hasta los cuarteles y decir: “¿Sabe una cosa? Yo no voy a la guerra”. Y entonces no habría más guerra. Entonces, sí, la conservan es porque les gusta, este deseo general, este deseo de destrucción. Como decía Montluc, mariscal de Henri IV: “Mis señores, y ustedes, capitanes, que lleváis los hombres a la muerte. Porque la guerra no es otra cosa...”

—Si tuviera que morir en este instante, que Dios no lo quiera, ¿cuál sería su último pensamiento?

—¡Ah! Bueno: hasta luego y gracias! ¡Ah! Basta, sí. No quiero hacerle ningún daño, pero Dios mío, usted se ocupa muy bien de usted mismo, está bien, yo me ocupé poco de mí, me faltó egoísmo, es poco frecuente. El mundo está lleno de egoísmo, ¿no es cierto?...

Céline nos acompañó hasta la puerta, en silencio. Se paró frente a la reja, y señalando el Sena con su dedo delgado nos dijo:

—El otro día bajé hasta allá para tomar algo. Me senté en la vereda de un bar. Ahora me acuerdo. Y entonces me puse a mirar cómo pasaba la muchedumbre. Eran cojos, encorvados, crotos; y las hembras... lo peor, justamente, eran las hembras: grasa en paquete que movía la cola. Y contentas. Todos bien alimentados, ¿no?, que no sirven más que para recibir patadas en el culo sin protestar. Había uno, uno solo en el montón, era lindo y fuerte, pero con cara de tonto, nada en la cabeza. Entonces, que vengan los chinos, hasta la Dordogne pueden ir, caminando, sin apuro, desde Pekín. Y no hablo de los rusos, Rusia no es más que la cabeza atómica del misil de China. A los chinos les van a decir: miam, miam, allá, en el país del sol y del no-hacer-nada. Y van a venir, señor, van a venir, con los escarbadientes por delante, hasta que exploten de tanto vino y foie gras. Y ya vendrá el momento en que ellos también reventarán de confort, del hígado y del bazo; y reventarán, pero para ese entonces, ustedes ya habrán muerto... y yo también.

Se dio vuelta bruscamente y sin decir una palabra cruzó la jungla de su jardín, escoltado por sus perros amenazantes.

Cuando bajamos hacia París, un remolcador silbaba, y era como el final del Voyage au bout de la nuit. “A lo lejos, el remolcador silbó; su llamada pasó el puente, un arco más, otro, la esclusa, otro puente, lejos, más lejos... Hacia él llamaba a todas las chalanas del río, todas, y a la ciudad entera, y al cielo y al campo, y a nosotros, todo se lo llevaba, el Sena también, todo, que no se hable más de eso.”

Traducción de Juliette Igier.

Louis Pauwels: “Y Céline se explicó”. Planète nro. 6, abril 1969, págs. 119/25.

(1): “Douz métiers, treize misères”: proverbio cuyo significado textual es: Doce trabajos, trece miserias.

Guadarrama, Colección Universitaria de Bolsillo, Punto Omega. Madrid, 1976, 153 págs.

- Muerte a crédito. Trad. Néstor Sánchez. Tiempo Nuevo. Buenos Aires, 1971, 636 págs.
- Muerte a crédito. Trad. Carlos Manzano. Lumen, Palabra en el Tiempo. Barcelona, 1987, 543 págs.
- Guignol's Band. Trad. Amanda F. de Gioia. Sudamericana. Buenos Aires, 1980, 366 págs.
- De un castillo a otro. Trad. Carmen Kurtz. Lumen, Palabra en el Tiempo. Barcelona, 1972, 377 págs.
- De un castillo a otro. Trad. Carmen Kurtz. Bruguera, Libro amigo, y Club

Bruguera. Barcelona, 1978 y 1981, 378 págs.

- Norte. Trad. Carlos Manzano. Lumen, Palabra en el Tiempo. Barcelona, 1980, 506 págs. (incluye notas).
- Rigodón. Trad. José Elías. Barral Editores. Breve Biblioteca de Literaturas. Barcelona, 1971, 259 págs.
- Cartas a las amigas. Trad. Roser Infantes Valls. Ediciones de Nuevo Arte Thor. Colección El Laberinto. Barcelona, 1983, 252 págs.
- El escritor maldito. Trad. China Botana y L. Isler. Ediciones Síntesis. Buenos Aires, 1976, 138 págs. (este libro reúne ensayos s/Céline y un fragmento —págs 121 a 138— de Bagatelas para una masacre) así como también el Homenaje de Zola)

Poeta culto

Estaba un poeta en un corrillo, leyendo una canción cultísima, tan atestada de latines y tapiada de jerigonzas, tan zabucada de cláusulas, tan cortada de paréntesis, que el auditorio quedó en ayunas. Cogióle la HORA en la cuarta estancia, y a la oscuridad de la obra, que era tanta que no se veía la mano, acudieron lechuzas y murciélagos, y los oyentes, encendiendo linternas y candelillas, oían de ronda la musa, a quien llaman

la enemiga del día,
que el negro manto descego.

Llegóse uno tanto con un cabo de vela al poeta, noche de invierno, de las que llaman boca de lobo, que se encendió el papel por en medio. Dábase el autor a los diablos, de ver quemada su obra, cuando el que la pegó fuego le dijo:

—Estos versos no pueden ser claros y tener luz si no los queman; más resplandecen luminaria que canción.

Buscona. Galán con pantorrillas postizas.
Calvos teñidos

Salía de su casa una buscona piramidal, habiendo hecho sudar la gota tan gorda a su portada, dando paso a un inmenso contorno de faldas, y tan abultadas, que pudieran ir por debajo rellena de ganapanes, como la tarasca. Arrempujaba con el ruedo las dos aceras de una plazuela. Cogióla la HORA y volviéndose del revés las faldas del guarda-infante y arboladas, la sorbieron en campana con facciones de tolvá, y descubrióse que, para abultar de caderas, entre diferentes legajos de arrapiezos traía un repostero plegado y la barriga en figura de taberna, y al un lado, un medio tapiz. Y lo más notable fue que se vía un Holofernes degollado, porque la colgadura debía de ser de aquella historia. Hundíase la calle a silbos y gritos. Ella aullaba, y, como estaba sumida en dos estados de carcajeo, que formaban los espartos del ruego, que se había erizado, ofanse las voces como de lo profundo de una sima, donde yacía con pinta de carantamula. Ahogárase en la caterva que concurrió si no sucediera que, viniendo por la calle rebotando narcisos uno con pantorrillas postizas y tres dientes, y dos teñidos y tres calvos con sus cabelleras, los cogió la HORA de pies, a cabeza, y el de las pantorrillas empezó a desangrarse de lana; y sintiendo mal acostadas, por falta de los colchones, las canillas, y queriendo decir: "¿Quién me despierna?", se le desmadró la boca al primer bullicio de la lengua. Los teñidos quedaron con requesones por barbas, y no se conocían unos a otros. A los calvos se les huyeron las cabelleras con los sombreros en grupa, y quedaron melones con bigotes, con una cortesía de los polvos del miércoles corvillo.

Damas que encubren años. En coches.
En silla de manos

Iban diferentes mujeres por la calle, las unas a pie. Y aunque algunas dellas se tomaban ya de los años, iban gorjeándose de andadura y desviándose de ponleví y enaguas. Otras iban embolsadas en coches, desantañándose de navidades, con melindres y manoteado de cortinas. Otras, tocadas de gorgaritas y vestidas de *noli me tangere*, iban en figura de camarines, en una alhacena de cristal, con resabios de hornos de vidrio, romanadas por dos moros, o, cuando mejor, por dos pícaros. Llevan las tales transparentes los ojos, en muy estrecha vecindad con las nalgas del mozo delantero, y las narices molestadas del zumo de sus pies, que, como no pasa por escarpines, se perfuma de Fregenal. Unas y otras iban reciennaciéndose, arrulladas de

Quevedo: La fortuna con seso y la hora de todos



galas y con niña postiza, callando la vieja, como la caca, pasando a la arismética de los ojos los ataúdes por las cunas. Cogiólas la HORA, y, topándolas Estoflerino y Máximo y Origano y Argolio, con sus efemérides desvenainadas, embistieron con ellas a ponerlas todas las fechas de sus vidas, con días, mes y año, hora, minutos y segundos. Decían con voces descompuestas:

—Demonios, reconoced vuestra fecha, como vuestra sentencia. Cuarenta y dos años tienes, dos meses, cinco días, seis horas, nueve minutos y veinte segundos.

¡Oh, inmenso Dios, quién podrá decir el desaforado zurrido que se levantó! No se oía otra cosa que "mentises; no hay tal; no he cumplido quince; ¡Jesús! ¿Quién tal dice? Aún no he entrado en diez y ocho; en trece estoy; ayer nací; no tengo ningún año; miente el tiempo".

Y una, a quien Origano estaba escribiendo como escritura: "Fue fecha y otorgada esta mujer el año de 1578", viendo ella que se le averiguaban sesenta y siete años, entigrecida y enseñepentada, dijo:

—Yo no he nacido, legalizador de la muerte; aún no me han salido los dientes.

—Antigualla, mamotreto de siglos, no salen sobre raigones; tente a la fecha.

—No conozco fecha.
Y arremetiéndole el uno al otro, se confundió todo en una resistencia espantosa.

Lisonjeros de señores y potentados

Estaba un potentado después de comer, arrullando su devanecimiento con lisonjas

arpadas en los picos de sus criados. Oíanse el rugir de las tripas galopines, que en la cocina de su barriga no se podían averiguar con la carnicería que había devorado. Estaba espumando en salivas, por la boca, los hervores de las azumbres, todo el *corramvobis* iluminado de panarras, con arboles de brindis. A cada disparate y necesidad que decía, se desatinaban en los encarecimientos y alabanzas los circunstantes. Unos decían: "¡Admirable discurso!" Otros: "No hay más que decir. ¡Grandes y preciosísimas palabras!" Y un lisonjero, que procuraba pujarles a los otros la adulación mintiendo de puntillas, dijo:

—Oyéndote ha desfallecido pasmada la admiración y la doctrina.

El tal señor, encantusado y dando dos ronquidos, parleros de ahito, con promesas de vómitos, derramó con zolpillo estas palabras:

—Afligido me tiene la pérdida de las dos naves mías.

En oyéndolo, se afilaron los lisonjeros de embelecó, y, revistiéndoseles la misma mentira, dijeron unos que "antes la pérdida le había sido de autoridad y a pedir de boca, y que por útil debiera haber deseádola, pues lo ocasionaba causa justa para romper con los amigos y vecinos que le habían robado, y que por dos les tomaría doscientos y que esto él se obligaba a disponerlo". Salpicó el detestable adúlador este enredo de ejemplos.

Otros dijeron "había sido la pérdida glorioso suceso y lleno de majestad, porque aquél era gran príncipe, que tenía más

que perder, y que en eso se conocía su grandeza, y no en ganar y adquirir, que es mendiguez propia de piratas y ladrones". Y añadió que "aquesta pérdida había de ser su remedio". Y luego empezó a granizarle de aforismos y autores, ensartando a Tácito y a Salustio, a Polibio y Tucídides, embutiendo las grandes pérdidas de los romanos y griegos y otra gran cáfila de dislates. Y como el glotonazo no buscaba sino disculpas de su flojedad, alegró la pérdida con el engaño. No hiciera más el diablo.

En esto, a persuasión de las crudezas, por el mal despacho de la digestión, disparó un regüeldo. No le hubieron oído, cuando los malvados lisonjeros, por hacerle creer había estornudado, le saludaron con la frase acostumbrada. Pues cógele la HORA y, revestido de furias infernales, aullando, dijo:

—Infames, pues me queréis hacer encreyentes que es estornudo el regüeldo, estando mi boca a los umbrales de mis narices, ¿qué haréis de lo que ni veo ni huelo?

Y dándose de manotadas en las orejas y mosqueándose de mentiras arremetió con ellos y los derramó a coces de su palacio, diciendo:

—Príncipes, si me cogen acatarrado, me destruyen. Por un sentido que me dejarán libre se perdieron: no hay cosa como oler.

Taberneros

Los taberneros, de quien, cuando más encarecen el vino, no se puede decir que lo suben a las nubes, antes que bajan las nubes al vino, según le llueven, gente más pedigüeña del agua que los labradores, aguadores de cuero, que desmienten con el piezgo los cántaros, estaban con un grande auditorio de lacayos, esportilleros y mozos de sillas y algunos escuderos, bebiendo de rebozo seis o siete dellos en maridaje de mozas gallegas, haciendo sed bailando, para bailar bebiendo. Dábanse de rato en rato grandes cimbronazos de vino. Andaba la taza de mano en mano, sobre los dos dedos, en figura de gavilán. Uno de ellos, que reconoció el pantano mezclado, dijo: "¡Rico vino!" a un picarazo a quien brindó. El otro, que, por lo aguanoso, esperaba antes pescar en la copa ranas que soplar mosquitos, dijo:

—Este es, verdaderamente, rico vino, y no otros pobretones, que no llueve Dios sobre cosa suya.

El tabernero, sentido de los remoquetes, dijo:

—Beban y callen los borrachos.

—Beban y naden, ha de decir —replicó un escudero.

Pues cógeles a todos la HORA y, amotinados, tirándole las tazas y jarros, le decía:

—Diluvio de la sed, ¿por qué llamas borrachos a los anegados? ¿Vendes por azumbres lo que llueves a cántaros y llamas zorras a los que hacen patos? Más son menester fieltros y botas de baqueta para beber en tu casa que para caminar en invierno, infame falsificador de las viñas.

El tabernero, convencido de Neptuno, diciendo: "¡Agua, Dios, agua!", con el pellejo en brazos, se subió a una ventana y empezó a gritar, derramando el vino:

—Agua va, que vacío.

Y los que iban por la calle, respondían:

—Aguarda, fregona de las uvas.

Arañonado y lúgubre, mordaz y pendenciero, Don Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) ha sido rozado en su vida y en su obra por las dos caras de la Fortuna. Precisamente aquí, en *La Fortuna con seso* y *La Hora de todos* —una de sus obras maestras, aparecida póstumamente—, se dedica a recorrer la sociedad de su tiempo, partiendo de la convención satírica de que, por una vez, la Fortuna actuará con justicia, administrando a cada uno en su Hora la suerte que merece.



Humor de amores. Caloi. De la Flor. Buenos Aires, 1989. Alrededor de A 14.900

El humor gráfico de Caloi anota la vigencia de los recursos costumbristas que prevalecieron durante décadas en diarios y revistas porteños. De esta forma, Caloi formuló un estilo particular marcado por la inclusión de cierto enfoque fantástico-urbano, encuadrado dentro de las mitologías habituales de Buenos Aires. Humor de amores ofrece trabajos de Caloi a los que no escapan malevos, intelectuales, bohemios, niños, que se reúnen en personajes que producen largas confesiones de finales irónicos y melodramáticos. El amor en los chistes de Caloi parece instalarse con comodidad en un realismo ingenuo, casi melancólico, donde los remate de los textos parecen repetirse y donde el modelo del largo monólogo que se define con el final opuesto al esperado o que respeta la literalidad de la metáfora alcanza el aburrimiento. De todas formas, los seguidores del demiurgo del animalito que polemizaba con Muñoz en el año '78 encontrarán en esta compilación la garantía de que poco es lo que ha cambiado domingo a domingo en la última de las páginas de Clarín Revista.



NO: Indulto- obediencia debida-punto final. Artistas Plásticos en la Argentina. Buenos Aires, 1989.

No es ninguna novedad el hecho de que las leyes que permitieron la impunidad en la Argentina significaron, al mismo tiempo el agotamiento de la palabra. No se trata solamente de qué decir luego de la desaparición de miles de personas, sino, además, de cómo hacerlo cuando la barbarie se reproduce al optar, los representantes de una sociedad cuya complicidad con los criminales continúa negada, por esa autocomplacencia tan nacional y popular como la obediencia debida o el indulto. Luego, qué decir que pueda de una u otra manera, escapar al palabrerío rengo, incapaz de todo y al mismo tiempo, buscar signos que eludan la comodidad que brinda el silencio. Allí, en esa zona que no es la de la buena conciencia, que no es ni lineal ni ingenua, pueden reconocerse los trabajos que componen este cuaderno presidido con un NO gigantesco. Los 77 artistas plásticos participantes atraviesan generaciones, estilos, técnicas y escuelas diferentes. Sin embargo, la obra adquiere su fuerte carácter unitario dado por la fuerza de la misma idea en todas las páginas.

El libro, editado por los artistas que lo integran, fue pensado para su distribución entre organismos de derechos humanos, periodistas, editores, bibliotecas y museos como una forma de eludir a los circuitos comerciales habituales que difícilmente podría diferir el contenido de esta respuesta cuya virtud principal es la de escapar a la palabra que ha quedado sin sentido. En una operación brillante, aceitada como una máquina, las palabras desaparecido, tortura, muerte, horror han perdido su peso, su dimensión simbólica que amenazaba la placidez bovina de la sociedad. Contra esto, los artistas plásticos producen su golpe, con la misma contundencia que otorga el arte cuando deviene netamente político, aunque en este caso se trate de algo que es mucho más que eso.

Rockología. Eduardo Berti. Editora/AC. Buenos Aires, 1989, 120 págs.

Si se da crédito a lo que anuncia Joe Jackson en la introducción del libro del periodista Eduardo Berti (El Porteño, Página/12), es decir que "la palabra Rock' n' roll ya no quiere decir nada", entonces no puede menos que valorarse el intento por parte del autor de Rockología de analizar algo que acaso pareciera estar desintegrándose ante nuestras narices.

Con este libro, Berti se propone una larga y heterogénea lista de infinitivos que apuntan, sin decirlo, a esto que bien podría ser la desaparición de rock, o, por lo menos, su transformación en el mero gesto de un joven rebelde que ha descubierto que con la guitarra eléctrica también se puede ganar algo de plata. Con la promesa de analizar, describir, historizar, comentar e

informar acerca de la zona ocupada en la cultura vernácula por el género en cuestión en los ya lejanos ochenta, Berti convive a través de las páginas de Rockología con la amenaza del "tratamiento periodístico" que desplaza a las más ricas posibilidades que tendrían el ensayo y la crítica. En este sentido, el autor transmite cierto temor a la hora de profundizar temáticas que son, al mismo tiempo, las que confieren originalidad a su trabajo. Así, la mirada sociológica con la que es tratado el problema de las generaciones tanto en el público como en los músicos, o la relación entre rock y la política encuentran tan buenos puntos de partida como pobreza en sus conclusiones.

Rockología presenta capítulos dedicados a relevar músicos, público y letras que luego dan paso a la cuestión de la reformulación de tendencias estéticas y, por qué no, éticas que provocó, en la primera parte de década, la decidida industrialización de un rubro que hasta entonces había hecho gala de su presunta marginalidad. En con-

secuencia, el libro trata la aparición de nuevos modelos periodísticos, radiofónicos, de sellos grabadores, auspiciantes, etc. Asimismo, el libro reproduce entrevistas realizadas por el autor a las figuritas más conocidas del álbum: Litto Nebbia, Fito Páez, Soda Stéreo, Los redonditos de ricota y Chaly García.

Al tiempo que un eficaz mapa de época, que permitirá a sus lectores encontrarse en el juego de espejos en que se instalan las polémicas tribales entre psicobolches y modernos, darks y new romantics, hippies y punk entre otras, Rockología funciona a la vez como un conjunto de datos que son material de primera mano para volver a contar la misma historia en otros términos cuya ausencia es notoria: los del ensayo o la literatura. El libro de Berti informa y presenta una pregunta generacional que hasta ahora había sido muy poco tratada. La pregunta por la época que aquí esconde un matiz privilegiado: "y después del proceso, ¿qué?"



Cuentos Fantásticos II. Milo Manara. De la Urraca. Buenos Aires, 1989, 54 págs.



Más allá de todo lo bueno que podría escribirse sobre las cualidades del italiano Milo Manara como dibujante, de su trabajo sobre las líneas claras, la compilación que presenta Cuentos Fantásticos II propone diferentes modos de abordar lo fantástico, siempre desde el plano del erotismo y sin abandonar los recursos técnicos de un dibujo realista, que Manara domina a la perfección. Tal vez la síntesis de este trabajo erótico-fantástico se encuentre en su personaje/heroína Miel, a la sazón protagonista de tres de los siete episodios que componen el libro. Miel, actriz de cine porno, es atravesada por diferentes rostros. De la obvia inocencia al carácter de víctima, de la venganza al masoquismo. Miel es el reflejo del conocimiento que Manara tiene del género al hacer jugar el deseo de los personajes en una alusión permanente al deseo de los lectores. En este sentido, Miel resulta la "anti-Valentina", aquel personaje de Guido Crepax, que permanecía atrapado en una confusión de sueño y realidad, en un trabajo al que no eran ajenos ni el psicoanálisis ni los enfoques semiológicos acerca del cine.

Las historietas que completan el libro se colocan en una apelación más directa al lector (Reclamo, Sexo o Tabú) o en las formas más tradicionales del cuento fantástico (Mors tua vita mea, una música celestial). En ambos casos el dibujo escapa a su función de sostén argumental construyendo prácticamente un relato paralelo con códigos propios. La publicación de la obra de Manara en la Argentina sigue siendo una posibilidad dada a los dilettantes de la historieta locales en aras de su propia supervivencia.

El último texto de



Samuel Beckett

Se apaga la oscuridad

"Stirrings Still" apareció en el diario británico *The Guardian* el 3 de marzo de 1989. También hubo una edición limitada de 200 ejemplares (Londres, John Calder) para quienes prefieran pagar el razonable precio de A 1000 en lugar de 30 peniques.

"Stirrings Still" es el último texto que Samuel Beckett publicó en vida. Resulta prácticamente imposible leerlo a otra luz que aquella conferida por el dudoso esplendor de la muerte, las truculentas lentejuelas de quien agoniza a causa de una enfermedad respiratoria. Resulta por lo tanto necesario sustraerse a tamaña banalidad, superponer a la interpretación canónica y canonizante un arbitrario fruir: *tout le reste n'est point littérature*.

Donde digo leer, fruir, quiero que se entienda a los gritos, en voz alta, con ademanes y énfasis capaces de disputar aquello que el texto aparentemente requiere. Porque la prosa de Beckett es para interpretar en el sentido en que un violinista puede elegir interpretar una pieza. John Banville ha encontrado, en un artículo reciente, la comparación irrefutable con que apoyar esta tesis sobre Beckett (irrefutable porque no la sustenta evidencia alguna que no sea "sólo" intuitiva). Se trata de reparar

en que el Ulises, e incluso el *Finnegans Wake*, dependen mucho, como toda la tradición católica, de la topografía, el aspecto de las palabras sobre la página impresa; irlandés protestante, Beckett en cambio es puro sonido, una voz hablando en la cabeza como querían los traductores de la King James Version. *Saith the Preacher. All is vanity.*

"Stirrings Still" es para interpretar en voz alta, como quiera que se elija interpretarlo. Entre todas las contribuciones de Noam Chomsky a la Lingüística contemporánea resalta una (obviedad) que jamás antes había sido diagnosticada: las oraciones agramaticales no pueden ser proferidas siguiendo la fácil curva melódica de las que no infringen la gramática. Por eso mismo el texto de Beckett, siempre a punto de caer en lo agramatical, requiere el sonido de una voz humana, la imposición de una melodía.

Y dado que el texto parece cortejar los acentos monocordes de la "poesía después de Auschwitz", sugiero al disciplinado lector la tarea de interpretarlo con masculina histeria, operático exceso.

De todas formas, Godot llega mañana. Que es otro día.

C. E. Feilng

Quietud aún inquieta

Por Samuel Beckett

Una noche mientras estaba sentado con la cabeza entre las manos se vio a sí mismo levantarse y partir. Una noche o día. Porque su propia luz al extinguirse no lo dejó en la oscuridad. Una especie de luz entró entonces a través de la única ventana alta. Bajo ella aún el banco sobre el cual hasta que no pudo o quiso otra vez solía montar para ver el ciclópe. El no haber estimado el cuello para ver lo de abajo fue quizá porque la ventana no estaba hecha para abrirse o porque no pudo o quiso abrirla. Quizá porque conociendo demasiado bien lo de abajo no deseaba verlo otra vez. De modo que simplemente solía pararse allí elevado sobre la tierra y ver a través del cristal nublado el cielo sin nubes. Su luz

débil inmutable como ninguna otra luz que pudiera recordar de los días y noches en que el día seguía de cerca a la noche y la noche al día. Esa luz exterior entonces cuando su propia luz se extinguió fue su única luz hasta que también se extinguió y lo dejó en la oscuridad. Hasta que también se extinguió.

Una noche o día entonces mientras estaba sentado con la cabeza entre las manos se vio a sí mismo levantarse y partir. Primero levantarse y quedar de pie aferrado a los bordes de la mesa. Luego sentarse otra vez. Luego levantarse y quedar de pie aferrado a los bordes de la mesa otra vez. Luego partir. Comenzar a partir. Sobre invisibles pies comenzar a partir. Tan despa-



algun modo para aumentar su desazón. Porque no podía recordar ningún campo cubierto de pastos desde el mismísimo corazón del cual no se divisara algún límite de cierto tipo sino siempre en algún rincón y otro algún confin a la vista como una cerca u otro tipo de barrera desde la cual retornar. Ni al mirar con mayor atención para empeorar las cosas era éste el corto pasto verde que le parecía recordar masticaban los rebaños y manadas sino largo y de un color gris claro que viraba aquí y allí al blanco. Entonces buscó consuelo pensando que su memoria del exterior estaba quizá en un error y no encontró ninguno. Así todos los ojos de mal en peor hasta que al final cesó si no de ver de mirar (a su alrededor o con mayor detenimiento) y se dispuso a pensar. Con este fin y a la falta de una roca sobre la cual sentarse como Walther y cruzar las piernas lo mejor que pudo hacer fue detenerse y quedarse inmóvil cosa que hizo tras un momento de duda y por supuesto bajar la cabeza como alguien que está meditando profundamente cosa que hizo tras un momento de duda también. Pero pronto cansado de remover vanamente esos restos mentales avanzó a través del pasto largo y grisáceo resignado a no saber dónde estaba o cómo había llegado allí o dónde estaba yendo o cómo iba a regresar al lugar de donde no sabía cómo había venido. Así sucesivamente sin saber y sin una meta a la vista. Sin saber y lo que es más sin deseos de saber ni en realidad deseos de ningún tipo ni por lo tanto ningún pesar excepto que hubiera deseado que las campanadas cesaran y los gritos de una vez por todas y lamentaba que no lo hicieran. Las campanadas ahora débiles ahora fuertes como traídas por la brisa aunque ni un soplo y los gritos ahora débiles ahora fuertes.

Así sucesivamente hasta detenerse cuando a sus oídos desde el profundo interior una palabra que él incapaz de atraparla terminara donde nunca hasta entonces. Descansar entonces antes de que otra vez desde no mucho hasta tanto tiempo que quizá nunca otra vez y entonces otra vez débil desde el profundo interior oh cómo y allí esa palabra perdida otra vez que terminara donde nunca hasta entonces. De todas formas cualquiera que fuese terminara y así sucesivamente ¿no estaba él ya mientras parado allí tan encorvado y a sus oídos débil desde el profundo interior otra vez y otra vez oh como un algo y así sucesivamente no estaba él por lo que lejos como podía ver ya allí donde nunca hasta entonces? Porque cómo podría incluso alguien el habiéndose encontrado una vez en tal lugar no sentir el escalofrío de encontrarse en él otra vez cosa que no había ocurrido ni habiendo sentido el escalofrío buscar consuelo en vano en el así llamado pensamiento de que habiendo de algún modo escapado antes podría de algún modo escapar otra vez cosa que no había ocurrido. Allí entonces todo ese tiempo donde nunca hasta entonces y por lo que a él concernía no podía ver en ninguna dirección cuando levantaba la cabeza peligro alguno o esperanza por así decir de poder alguna vez escapar de allí. Iba entonces ahora a seguir adelante sin que importara en una dirección y ahora en otra o por otra parte no inquietarse más como bien podía ser vale decir como aquella palabra perdida podría ser que si para avisarle que evitara tales cosas por tristes o malas por ejemplo entonces desde luego pese a todo lo primero y si lo contrario entonces desde luego lo otro vale decir no inquietarse más. Tales cosas y muchas otras del mismo tipo el rumor de su mente así llamada hasta que nada hubiera del profundo interior sino cada vez más débil oh que terminara. No era cosa de cómo ni dónde. El tiempo y el pensar y el yo así llamado oh que terminara.

Traducción: C. E. Feiling

cio que sólo el cambio de lugar mostraba que partía. Como cuando desapareció sólo para reaparecer más tarde en otro lugar. Luego desapareció otra vez sólo para reaparecer otra vez más tarde en otro lugar otra vez. Así otra vez y otra vez desapareció otra vez sólo para reaparecer otra vez más tarde en otro lugar otra vez. Otro lugar en el lugar donde estaba sentado con la cabeza entre las manos. El mismo lugar y mesa que cuando Darly por ejemplo murió y lo dejó. Que cuando otros también por su parte antes y desde entonces. Que cuando otros también por su parte dejándolo hasta que él también por su parte. La cabeza entre las manos casi esperando que al desaparecer otra vez no reaparecería otra vez y casi temiendo que no. O meramente preguntándose. O meramente aguardando. Aguardando para ver si él mismo también o no. Se dejaría o no solo otra vez aguardando a que nada otra vez.

Visto siempre de atrás adonde quiera que fuese. El mismo sombrero y saco que entonces cuando marchaba por los caminos. Los caminos solitarios. Ahora como quien en un lugar desconocido busca la salida. En la oscuridad. En un lugar desconocido ciegamente en la oscuridad de la noche o el día busca la salida. Una salida. A los caminos. Los caminos solitarios.

Un reloj a lo lejos anunciaba las horas y medias horas. El mismo que cuando entre otros Darly esa vez murió y lo dejó. Campanadas ahora fuertes como traídas por una brisa ahora débiles en el aire quieto. Gritos a lo lejos ahora débiles ahora fuertes. La cabeza entre las manos casi esperando que cuando la hora sonara la media hora no y casi temiendo que no. Igualmente cuando la media hora sonaba. Igualmente cuando los gritos por un momento cesaban. O meramente preguntándose. O meramente aguardando. Aguardando escuchar.

Hubo un tiempo en que a veces solía levantar su cabeza lo suficiente como para ver sus manos. Cuanto de ellas había para ver. Una sobre la mesa y la otra sobre la

una. Descansando después de todo lo que habían hecho. Levantar su pasada cabeza un momento para ver sus pasadas manos. Luego apoyarla sobre ellas para que descansara también. Después de todo lo que había hecho.

En el mismo lugar dejado días tras día por los caminos. Los caminos solitarios. Recobrado noche tras noche. Recorrido de pared a pared en la oscuridad. La entonces pasajera oscuridad de la noche. Ahora como desconocido para quien ve que se levanta y parte. Desaparece y reaparece en otro lugar. Desaparece otra vez y reaparece otra vez en otro lugar otra vez. O en el mismo. Nada para mostrarlo como no el mismo. Ninguna pared hacia la cual o desde la que. Ninguna mesa vuelta a la cual o más lejos de la que. En el mismo lugar que cuando recorridos de pared a pared todos los lugares eran como el mismo. Ninguna pared hacia la cual o desde la que. Ninguna mesa vuelta a la cual o más lejos de la que. En el mismo lugar que cuando recorridos de pared a pared todos los lugares eran como el mismo. O en otro. Nada para mostrarlo como no otro. Donde nunca. Levantarse y partir en el mismo lugar de siempre. Desaparecer y reaparecer en otro lugar que nunca. Nada para mostrarlo como no otro donde nunca. Nada sino las campanadas. Los gritos. Lo mismo de siempre.

Hasta que tantas campanadas y gritos desde que fue visto por última vez que quizá no sería visto otra vez. Entonces tantos gritos desde que las campanadas fueron oídas por última vez que quizá no serían oídas otra vez. Quizá así el fin. A menos que un intervalo de calma. Entonces todo como antes. Las campanadas y gritos como antes y él como antes ahora allí ahora habiendo partido ahora allí otra vez ahora habiendo partido otra vez. Entonces la calma otra vez. Entonces todo como antes otra vez. Así otra vez y otra vez. Y paciencia hasta el único fin seguro del tiempo y el pesar y el yo y el segundo yo el verdadero.

Como alguien en sus cabales cuando finalmente estuvo afuera otra vez aún no sabía por qué no estaba desde hace tiempo afuera otra vez cuando comenzó a preguntarse si estaba en sus cabales. ¿Acaso puede de alguien no en sus cabales razonablemente decirse que se preguntaban si estaba en sus cabales y utilizaba lo que le quedaba de razón en esas perplejidades del modo en que debe decirse de él si es que algo debe decirse? Fue por lo tanto como un ser más o menos razonable que emergió finalmente sin que supiera cómo al mundo exterior y no había estado allí más de seis o siete horas por reloj cuando no pudo sino comenzar a preguntarse si estaba en sus cabales. Por el mismo reloj cuyas campanadas eran aquellas oídas innumerables veces durante su confinamiento mientras anunciaba las horas y medias horas y así en cierto sentido al comienzo motivo de tranquilidad hasta que finalmente de alarma por no sonar con más fuerza ahora que en el principio cuando su sonido era amortiguado por las cuatro paredes. Entonces buscó consuelo pensando en alguien que se apura hacia el oeste al atardecer para obtener una mejor visión de Venus y no encuentra ninguna. Del único otro sonido los gritos que aliviaba su soledad mientras extraviado en el sufrimiento estaba sentado con la cabeza entre las manos lo mismo era cierto. De su procedencia vale decir la del reloj y los gritos lo mismo era cierto vale decir tan imposible de determinar ahora como naturalmente tampoco entonces. Utilizando en todo eso lo que le quedaba de razón buscó consuelo pensando que su memoria del interior estaba quizá en un error y no encontró ninguno. Para aumentar la ansiedad su paso tan silencioso como cuando descalzo pisaba el suelo. Así todos los oídos de mal en peor hasta que al final cesó si no de oír de escuchar y se puso a examinar los alrededores. Resultado finalmente estaba en un campo cubierto de pastos lo cual ayudaba a explicar si no otra cosa su paso y luego un poco más tarde como para comenzar aquello de

La batalla



del soliloquio

Por Julio Ortega

1

De sus últimas obras, de mínima extensión, carácter fragmentario y lúcida agonia, Beckett dijo eran el resultado de su "batalla del soliloquio". Esa batalla se libró palabra por palabra sabiéndose de antemano perdida: Beckett perfeccionó con brillo e ironía el habla del desamparo, al punto de que sus prosas y piezas son un balbuceo alucinado y desastoso.

Desde sus textos de los años 70 se hace evidente lo que el crítico Ronald Binas ha llamado el fin del "mito regresivo" en la obra de Beckett. La noción de que esa obra se hacía más escueta y se encaminaba a la página en blanco del silencio, es negada por la libertad con que Beckett sale de cada texto hacia nuevas exploraciones. La lógica interna de esa escritura no seguía, por lo mismo, una metafísica determinada sino opciones artísticas y expresivas concretas. Por eso, la definición que el propio Beckett adelantó para esta parte de su obra es reveladora: la "batalla del soliloquio" no se refiere al trabajo sobre las palabras ni a la expresividad de una visión del mundo sino, más interesantemente, a la forma más elaborada de la retórica dramática. Esto es, a la conciencia artística de un escritor que nunca renunció a explorar la naturaleza misma de su arte.

En efecto, el monólogo es la forma dramática que Beckett experimentó en su tradición y en su actualidad, en tanto enunciación y en tanto diálogo virtual, como escenario de la voz y como expresión caracterizadora, desde la sílaba hasta la dicción. El soliloquio comunica la temporalidad viva del habla pero también convierte al acto de habla, al hablante y su audiencia, en una situación imaginaria; en la palabra original, se diría, del espectáculo. Si los otros modernistas (Pound, Eliot, Joyce)

emplearon el monólogo por su elocuencia retórica y flexibilidad expansiva, Beckett prefirió desmontarlo de sus contextos de habla, despojarlo de su tradición locuaz, y hacerle hablar (balbucear, murmurar) desde su irrisión expresiva, como si fuese la zozobra del decir, esto es, la última prueba de la vida del sujeto.

Ya en 1946 Beckett se había referido a su trabajo con una parábola sobre estas batallas monológicas cuando dijo que asumía "La expresión de que no hay nada que expresar, nada con que expresar, ningún poder para expresar, no deseo de expresar, junto con la obligación de expresar". Y sobre el carácter antiretórico de su exploración, en 1956 estableció un claro deslinde con la empresa joyceana: "Joyce fue un magnífico manipulador del material —quizás el más grande—. Hacía trabajar a las palabras al máximo absoluto. No había una sílaba superflua. En la clase de trabajo que yo hago no soy el amo de mi propio material. Cuanto más supo, Joyce más pudo. Tendía hacia la omnisciencia y omnipotencia como artista. Yo estoy trabajando con la impotencia, con la ignorancia". Lo había resumido uno de los paradigmas de esa orfandad en la última línea de su monólogo: "No puedo seguir, seguiré".

El soliloquio es también un diálogo interno, una voz que se desdobra para hacerse escuchar, y estos doblajes son parte de la retórica cómica y fantasmática del autor, cuya imaginación paródica opone voces irrisorias a la tradición, figuras patéticas a las figuras heroicas, decires de intimidad corporal a la dicción sublime. Como dice Guy Davenport, en *Compañía* escuchamos la voz de la memoria, pero el hombre que yace en la oscuridad parece hacerle compañía a esa voz; la obra de Beckett une el nacimiento y la muerte como dos puntos del "desamparo existencial". Y concluye: "Estamos para siempre echados

de espaldas en la oscuridad, escuchando a una voz (sueños, la imaginación, filosofía, religión, Walter Conkrite). Pero... la voz es compañía".

Esperando a Godot también puede ser leída, desde esta perspectiva, como el habla que nos queda ante la ausencia de un diálogo religador. Perdida la posibilidad de un monólogo sistemático (filosofía, religión, metafísica) que nos provea de un habla suficiente, sólo nos resta el habla fragmentaria y errática de nuestros soliloquios de voz incierta. La batalla del soliloquio sería, así, el trabajo por darle una forma lúcida a esa incertidumbre de hablar.

2

Beckett tradujo al inglés la *Antología de la poesía mexicana* que Octavio Paz preparó para la UNESCO, y aunque probablemente lo hizo por necesidades económicas, sería interesante indagar por sus relaciones con la literatura de lengua castellana. Por lo pronto, el último texto suyo, "Stirring Still" es una prosa breve en la que una figura solitaria, sentada en un cuarto vacío, ve a su doble que aparece y enseguida desaparece; esa figura evoca al propio autor, y, de inmediato, el relato de Borges en que, anciano, se encuentra con el Borges joven. Ambos textos coinciden en ese autoreflejo fantasmático. Menos casuales parecen las coincidencias con la poesía madura de César Vallejo, que muy probablemente Beckett conoció en París. Y no sólo por la semejante noción de la orfandad como el lugar de un nuevo decir sino, sobre todo, por la exploración paralela de la retórica sagrada, hecha con ironía y desenfado. Efraín Kristal, de la Universidad de Harvard, investiga esas coincidencias, pero se puede adelantar que la extraordinaria flexibilidad monológica de la dicción poética vallejeana tiene notables paralelos con el absurdo cómico del decir en Beckett, especialmente en *Godot*. No se trata, claro, de la antipática tarea de establecer una influencia, sino de la más sensata posibilidad de encontrar paralelismos reveladores para ver mejor el funcionamiento de un coloquio literario que trasciende, con los instrumentos de la retórica más tradicional, el mismo proyecto de una dicción modernista. Del monólogo dramático de Eliot a la cadencia fragmentaria de Pound, ese proyecto es una "escritura" (salmódica o ideogramática), mientras que en la exploración de Vallejo y Beckett se trata de una oralización de los modelos del decir retórico, esto es, de una textura del coloquio que invierte el aparato formal retórico con su materialidad desnuda y que produce una voz exaltada en la intemperie.

3

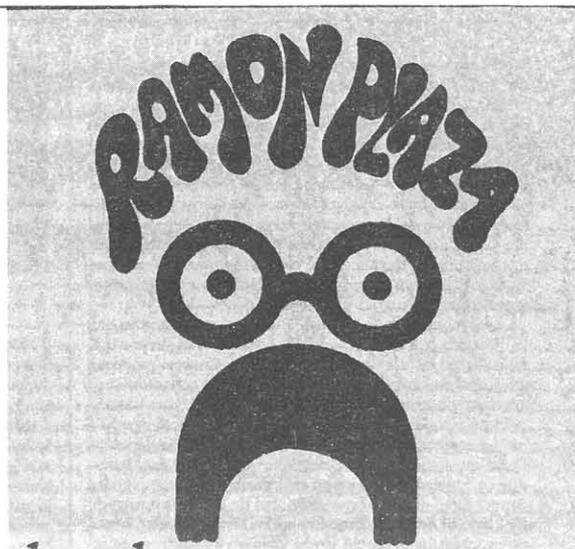
Una de las últimas versiones de *Esperando a Godot* fue la de Michael Rudman en el National Theater de Londres hace un par de años. He visto varias versiones de esta pieza y creo que ésta tuvo la virtud de devolverle su poderosa actualidad crítica. Esa actualidad es la de ser una alegoría no sólo sobre la condición humana desamparada sino sobre el contexto tácito de esa miseria y el absurdo de la misma. Rudman recobró la vivacidad inteligente del diálogo de los vagabundos, dando así a su espera más propósito que misterio metafísico. A tal punto que la espera por Godot se convierte no en una mera agonía sin salida sino en una exploración sobre la espera misma, sobre la experiencia de esperar; esa espera es una convicción dramática (irónica para el espectador) en Vladimir y Estragón, dos exiliados de la modernización. Rudman movió la poca acción de un modo intenso, en un esquema naturalista no exento de propósito: los vagabundos esperan a Godot cerca de una autopista. De ese modo reconocemos, sin ningún énfasis, que ellos son parte de nuestro paisaje.

Pertenece a un mundo más dividido que nunca entre privilegiados y desheredados. Todo el espectáculo, así, se articula desde una necesidad verídica; y esta sistemática necesidad sostiene la racionalidad vigorosa de la obra, cuyo implícito carácter crítico emerge en la misma cómica absurdidad de las situaciones. La espera, entonces, ya no es un rodeo casual sino una verdadera reorganización de la realidad histórico-social en términos de una pregunta que la cuestiona.

El esclavo y el amo (Pozzo y Lucky) son los que vienen, dos veces, por la carretera; son una pareja generada socialmente, constituida por sus relaciones de poder. Vladimir y Estragón están libres en su marginalidad aunque son poseídos por su propia pregunta. Por eso, en otra ironía, la pareja social tiene nombres del circo mientras que la pareja marginal los tiene de gladiadores. Godot es el nombre vacío de un poder sin responsabilidad. No vendrá nunca, pero esperar (esa forma desafiante de buscar) es hacer más lúcida, mas desnuda, la pregunta por una promesa. El niño mensajero (como todos los mensajeros) anuncia que Godot vendrá mañana, lo que sugiere los distintos tiempos (el de la promesa y el histórico) como un destiempo. Este Godot es el tercio excluido; y la primera evidencia es que lleva los nombres de dios y perro en el suyo. No por nada al tomar un avión de París a Londres y escuchar al piloto que decía "El capitán Godot les da la bienvenida", Beckett quiso bajarse de inmediato.

Se trata, claro, de un naturalismo sarcástico. "Tragicomedia" ha llamado el autor a su obra. En la producción de Rudman, los personajes emergen con delicada certeza. Están en un mundo que los ha hecho posibles, pero en medio del sinsentido son capaces de perfeccionar su agonía. No sucumben, ni siquiera ante las evidencias, y aunque están solos agonizan en el seno de la sociedad, rodeados de violencia.

Beckett ha favorecido la explicación de que Godot viene de "godillot, godasse", bota en francés, ya que los pies tienen aquí un papel importante. Esta relación no es menos irónica: subraya la idea de que esperar cansa. Otra explicación asegura que en una de las vueltas ciclistas de Francia (esa metáfora deportiva del absurdo), Beckett se topó en una esquina con un grupo de gente; cuando les preguntó qué hacían le respondieron: "Nous attendons Godot", que era el más viejo y lento de los ciclistas. Según Beckett cuando escribió la pieza no había leído la obra de Balzac *Le Faiseur*, en la que los personajes esperan por Godeau, quien se supone deberá salvarlos de la quiebra y la ruina. Esta versión social y económica, típica de Balzac, tiene una coincidencia interesante con la versión más interna del poder en la pieza. En la tradición crítica sobre esta pieza se da por establecida la motivación cristiana, que puede remontarse al Evangelio según Lucas: "No desesperes: uno de los ladrones fue salvado. No presumas: uno de los ladrones fue condenado". Se ha repetido que el nombre Godot incluye "God" y "eau". La pieza tendría lugar un sábado de gloria, entre el viernes de la pasión y muerte de Cristo y el día de su resurrección; pero esta vez Cristo se niega a volver y abandona a sus criaturas, que lo aguardan en vano. No menos alegórica es esta otra lectura, de Lady Margaret D'Arcy: "Si se le ve como una alegoría de las naciones, tiene sentido. Los vagabundos son Gran Bretaña y Francia... Poiso es Rusia, dirigiendo pueblos esclavos que sólo pueden repetir lo que es hoy un chorro de clichés totalitarios. Godot es los Estados Unidos por quien las naciones libres esperan, aguardando de 'él' la solución de todos sus problemas..." Justamente contra clichés como éstos se levanta esta obra, desde 1953, con la actualidad de su intranquencia.



La mesa de luz

Notorios y notables confiesan qué han leído

Hoy: Ramón Plaza

Sobre ellos, los libros, está ella, la lámpara. Una auténtica Aladino. Fue expropiada en 1970, en una bohardilla de Córdoba y Maipú. Aunque si me atengo a los hechos, exactamente, fue permutada por una alfombra que, no sólo por ley de simetría, era mágica. Sí, la famosa. Con ella había volado sobre los rincones y las grandes avenidas de la ciudad. Planeando por esas calles, aprovechando la hora y el flamear de unas cortinas, alfombricé.

Decidieron la elección de ese lugar amplias ventanas y una torturante sensación física, un consuelo que bajaba de la médula hacia las vibrantes terminales. Por ese barrio se respiraba la certeza de que por allí circulaban y hacían estancia las mejores hembras del bajo. Por entonces vivía bajo la prepotencia y el influjo terrible del Planeta Encelo.

Sabemos que toda alfombra mágica en verdad es una mesa. Apoyada sobre ella viajaban mis libros: una cómoda edición del Quijote en tres tomos. El libro de los santos. Un santoral que había sido de mi padre, donde se detallaban en feroz repetición vida y costumbres de preclaros hombres y mujeres. Con asombro y luego veneración, leí y releí las peripetias de San Severino, patriarca anarquista. San Apolonia, mártir de la talidomida. Santa María, la tuerta, patrona inconsciente de los comederos municipales. San pobrecito Felipe Valles, tan fallecido de abrigo popular. Todos juntos. Trescientos sesenta y cinco santos de este y de aquel tiempo. Leía sus vidas ejemplares, una por día. Habiendo tanta perfección, agriaba el ánimo la excelencia de cada conducta. Ni un minuto de desmayo. Ni un solo traidor.

Mi material de lectura se completaba con otros. Una edición príncipe de la guía telefónica de la ciudad de Mendoza del año 1937, de impecable estructura narrativa. Muy útil. Más de una traducción del pequeño Larousse ilustrado. Cuyo pie de imprenta detalla una avenida de París, el mes de marzo de 1897, 12, como día de nacimiento. El diccionario tenía las primeras 60 páginas comidas por las ratas, lo mismo que su lomo y su cubierta. De modo que la letra inicial era la "C" y la pri-

mera palabra que se lee integra no es grata ni ofrece lozanía al espíritu: "Calambre". Con ese material, más la alfombra, me instalé en el cuarto. Por el sur se veía llamear la abrumadora anchura del río, pero dentro fueron zozobrando muy suaves los apuros del atardecer. Se estaba bien allí y, por primera vez en muchos meses, me sentí importante.

Un rato antes, por algún maléfico designio, debí luchar a brazo partido con el agua. Pues apenas mi alfombra visualizó esa vastedad líquida, se mandó en picada. No entiendo cómo logré desviar esa caída. Recuerdo que grité: "Alfombra y alfombrado que huyen sirven para otro río". Y zafamos.

Entonces, relajadísimo, en un lugar fresco y seco, tendí mis sábanas azules, armé una cama. Abrí el pequeño Larousse y seguí, muy campante, viajando por los vecicuetos de la letra "P" hasta encontrar una palabra fastuosa: "Pimentón". Lamentablemente, Dic, porque yo le digo Dic a mi diccionario, no explicaba ni hablaba una pimienta, que no es lo mismo, del gnomo Pimentón. De lejos y a cobrar, llegó una factura que enviaba el perro de la memoria instalado muy orondo sobre las cáscaras de mandarinas que había en un patio de mi infancia. De un manotazo pude escapar de esos malolientes recuerdos y seguí con Dic.

En cambio, existían dibujos rojos, verdes y amarillos de casi todos los frutos. Ellos solitos sostuvieron una gran pelea y consiguieron estirar hasta muy tarde el decaer del sol. Colores. Cuando éstos por fin estuvieron derrotados, se apagaron los últimos diálogos del cuarto. Inquieto, busqué algún elemento que iluminara el lugar. Entonces, borracho de oscuridad, confundido por la circular dimensión de la bohardilla, caminé buscando una lámpara.

Después de la sexta o séptima vuelta, visualicé un pasadizo. Avancé. El circular no remitía hacia ningún sitio. Repetí el siempre milagroso "antes de salir estaba perdido" e inmediatamente me di cuenta de que en verdad yo estaba transitando por el interior de la vida de San Eufrasio, mártir, odontólogo y plomero y que bastaría pasar hasta la página siguiente para liberarme de su deformar amor por los intestinales laberintos. Junté todas mis esperanzas y salté. Lo hice con dinamismo porque, una vez más, me impulsó el miedo, y recalé cinco o seis páginas más adelante en la propia vida de San Ildefonso,

patrono de las señoritas en descorche. Con su ayuda, hallé un pasadizo que me llevó a una habitación cuyo límite final era una ventana amplia que miraba al río. Al mismo río. En ese momento, miyomismo vio que, sentado sobre una alfombra, miyomismo entraba en ese cuarto, del que yo, por otra parte, acababa de salir buscando una lámpara.

Las visiones mostraron a un señor bigotudo, patético, muy flaco, que sobre esa alfombra armaba una cama, se acomodaba y se ponía a leer con fruición un diccionario del que escapan continuamente las ratas del sentido.

El aire mandaba temas de Chick Corea y en las nubes, en bolas, las mejores hembras del bajo salían silbando de la ducha. Había una, algo robusta, que con la toalla se frotaba con entusiasmo y disciplina. El señor leía desnudo, porque allí ahora hacía calor. Tal vez fuese un penoso día de verano. Era amarillo observar cómo la mano se alzaba en paladeos que terminaban en la boca. Estaba tomando vino blanco, helado. A un costado, quieta, encendida, la lámpara de Aladino. Ella era la señal que yo buscaba desde niño. La tomé como quien roba de la casa de su padre la juventud que éste ha perdido.

Vagamente recuerdo los pasos siguientes. Me veo corriendo y mirando hacia atrás. Ubiqué un camino de regreso. Al llegar, la conecté. Encendía. En la habitación faltaban la alfombra, los libros. El santoral con la vida ejemplar de 365 héroes. El pequeño Larousse, edición 1897, con las primeras 60 páginas comidas. Lamenté la falta de los tres tomos del Quijote y la pérdida de ese ejemplar modelo narrativo que plantea la edición príncipe de la útil guía telefónica de Mendoza, edición 1937. Intuía que por esas desgracias del robo me había equivocado de habitación, o había entrado en la vida de un santo no antologado.

La única evidencia de aquel cuarto donde yo ingresé para robar es esta lámpara, de Aladino, que ahora ilumina otros libros. Confieso que nunca me he atrevido a frotarla. Si lo hiciera, seguro, aparecería alguna reina del bajo mundo. Lo intuyo, aunque es inútil. Cualquier día de éstos, cuando yo me horrorice frente a los sentidos de la palabra calambre, ella llegará. Lo hará en puntas de pie y se la llevará para siempre, dejando en su lugar la alfombra negra. Esa que supe no conservar.

EL BUSCON

Saldicebada, hastiada de la eclosión bruguesca que asola la avenida que otrora fuera angosta, la fruición de Don Pablos es, por esta vez, genitiva.

En Del Jurista, notable salderío de la calle Talcahuano 420, ve el buscón el resurgimiento de viejas glorias de Seix-Barral: por 3.000 australes (5 en sólo 12.000) puede hacerse de textos como La batalla de Farsalia, de Claude Simon, Al contrario, ensayos de Mary Mc Carthy, Las cosas de Georges Perec, Apólogos de Luis-Martín Santos y textos de Max Aub, Rosa Chacel, Carmen Martín Gaité, Alain Robbe-Grillet, entre otros. Por 6.000 la pieza, cinco en 25.000, encuentra el hurgador textos de la misma serie que un temperamento axiológico consideró superiores: otras novelas de Claude Simon (Los cuerpos conductores, Historia), de Luis-Martín Santos (Tiempo de destrucción), de Juan Benet y Marguerite Duras y ensayos de variado pelaje.

Llega Pablos, la alforja levemente alborozada, a Del Valle, histórica librería sita en Callao 341, primer piso. Allí, los ojos dándole vueltas como planetas malquistados, ve una frondosa lista de títulos preclaros e inhallables; y, entre los pliegos de tal pléora de excelencias, verdaderas bicocas entre 500 y 900 australes: novelas de Manuel Gálvez, Oscar Wilde, Mark Twain, Daniel Defoe y otros, en las humildes ediciones biliosas de Tor, en la tipografía relicaria de Sopena, en las exóticas encuademaciones de Kraft; y teatro de Armando Discépolo, Ferdinand Bruckner y Bernard Shaw; y poesía de William Blake y René Char, entre otras muchas maravillas.

De Avila, en Piedras casi esquina Victoria, reitera las amorosas, hepáticas ofertas de Tor, con La mujer de Jules Michelet, novelas de Gálvez y ensayos de José Ingenieros y Alejandro Korn, a 1.500 duros el volumen y 4.000 la terna.

Del píncl, más que la pluma, son las bondades que se exhiben generosas en la casa De las Luces, en Avenida de Mayo al 613. Volúmenes de "El mundo de los museos" (Códex) a 6.000 monedas cada uno; librillos modestos de "Arte en el mundo" (Viscontea) a 2.000 patacones la unidad, monografías jugosas e ilustradas de la "Biblioteca Gráfica Nogueira" a 3.500 pesos cada uno. El magnífico Scat de Sábato en sólo 15.000 monedas derren-gadas.

La alforja alerta, el paso vivo y lacio, Don Pablos ve de soslayo la persistencia de libros de Julio Ortega, Luis Guzmán, H. A. Murena, Norman Mailer, Alvaro Mutis y otros a 1.000 la pieza y 2.500 la triada.

Del nombre ausente, la casa ubicada en el 367 de la misma avenida da al oteador la máxima alegría. Un fervor patriótico y revisionista ha llevado a esas gentes a exhumar volúmenes como Los versos de negra de Baldomero Fernández Moreno, con prólogo de Borges. La musa de la mala pata de Nicolás Olivari, Los Invariantes históricos del Facundo de Ezequiel Martínez Estrada (en lujosa edición homenaje de Casa Pardo), volúmenes dedicados a las letras gauchescas y el teatro primigenio y textos decorosos de la casa Fabril, todos ellos por apenas 2.500 australes.



El imperio de la justicia.
Ronald Dworkin. Trad. de
 Claudia Ferrari. Gedisa.
 Barcelona 1988
 (distribuido en Argentina
 en 1989) 328 págs.

La filosofía del derecho se enfrenta a un hecho paradójico: mientras que sus cultores se esmeran elaborando intrincadas y laboriosas teorías acerca de la naturaleza y de la justificación del derecho, la evidencia empírica de la existencia del derecho y de los sistemas jurídicos condiciona el desarrollo y las conclusiones de los cursos de teoría del derecho. Esto es, aún cuando la investigación arroje como resultado que el derecho no es justificable o necesario, no obstante por doquiera proliferan sistemas jurídicos, jueces, abogados, leyes, etc.

Ronald Dworkin no se amilana ante la paradoja descriptiva. Es más, se pregunta "cómo puede mandar la ley cuando los libros de derecho son silenciosos, confusos o ambiguos". No hay que olvidar —dice Dworkin— que la ley "nos convierte en lo que somos: ciudadanos y empleados, doctores y cónyuges, personas que poseen cosas. La ley es espada, escudo y amenaza...". En *El imperio de la justicia* Dworkin analiza detenidamente la teoría del derecho contemporáneas, exponiéndolas en tres grandes grupos: convencionalista, pragmática e integral.

La teoría convencionalista comparte en líneas generales el lema: "La ley es la ley. No es aquello que los jueces creen que es sino lo que es en realidad. Su tarea es aplicarla y no cambiarla para adaptarla a sus propias éticas o convicciones políticas". El derecho, según esta doctrina, dependería de convenciones sociales. Tales convenciones existen en toda comunidad política compleja, y en este sentido, la práctica legal bien entendida "es una cuestión de respetar y hacer cumplir esas convenciones".

En segundo lugar, el pragmatismo —como concepción del derecho— sostiene que la coherencia del derecho es un "fetiche" y que el pasado —vía el precedente judicial o jurisprudencia— tampoco es una justificación suficiente para las decisiones judiciales. La teoría pragmática "alienta a los



jueces para que decidan y actúen según sus propios puntos de vista. Supone que esta práctica servirá mejor a la comunidad (...) que cualquier otro programa alternativo que requiera coherencia con decisiones tomadas por otros jueces u otras legislaturas...".

Por fin, el derecho como integridad —corriente a la que adhiere Dworkin— "niega que las declaraciones del derecho sean informes objetivos regresivos del convencionalismo o programas instrumentales progresivos del pragmatismo legal. Sostiene que los reclamos legales son juicios interpretativos y por lo tanto, combinan elementos progresivos y regresivos; interpretan la práctica legal contemporánea como una narrativa política en desarrollo".

En este contexto, es plausible comparar al derecho con la literatura, y a tal fin Dworkin se refiere a un género literario "artificial": la literatura en cadena. "En este proyecto, un grupo de novelistas escribe una novela en serie; cada novelista de la cadena interpreta los capítulos que ha recibido para poder escribir uno nuevo, que luego se agrega a lo que recibe el siguiente novelista y así sucesivamente. Cada uno tiene la tarea de escribir su capítulo para construir la novela de la mejor manera posible, y la complejidad de esta tarea muestra la complejidad de decidir un caso difícil bajo el derecho como integridad. Este proyecto literario es fantástico, pero no irreconocible". Los diferentes actores del sistema jurídico —jueces, juristas, abogados— se convertirían en escritores de distintos capítulos de una misma novela.

El derecho como integridad "hace que el contenido del derecho no dependa de convenciones especiales o cruzadas sino de interpretaciones más refinadas y concretas de la misma práctica legal que ha comenzado a interpretar".

En síntesis, el profesor Dworkin afirma que el derecho "no queda agotado por ningún catálogo de reglas o principios, cada uno con su propio dominio sobre algún discreto teatro de conducta. Ni tampoco por un grupo de funcionarios y sus poderes sobre una parte de nuestras vidas". Por el contrario, "es la actitud lo que define el imperio de la justicia (...) y no el territorio, el poder o el proceso". Es una actitud protestante la del derecho, "que hace a cada ciudadana responsable por imaginar cuáles son los compromisos públicos de su sociedad con respecto al principio, y qué requieren estos compromisos en nuevas circunstancias". La actitud del derecho es constructiva; su objetivo es "colocar el principio por encima de la práctica para demostrar el mejor camino hacia un futuro mejor, cumpliendo con el pasado". Por fin, el derecho es "una actitud fraternal, una expresión de cómo estamos unidos en una comunidad a pesar de estar divididos en lo que respecta a proyectos, intereses y convicciones. Esto es, de todas formas, lo que el derecho es para nosotros: para las personas que queremos ser y la comunidad que queremos tener".

Para que la teoría del derecho de Dworkin no se diluya en un inconsistente idealismo, habría que relacionarla con su doctrina acerca de cómo deben ejercer su discreción los jueces en una sociedad democrática. Dworkin, en *Tomando los derechos en serio*, distingue entre los principios que establecen derechos y las políticas que fijan objetivos sociales colectivos. Mientras que los derechos son distributivos e individualizados (destinados a cada uno de los individuos), los objetivos colectivos son agregativos y admiten un cálculo utilitarista. Por ello los derechos constituyen un límite o umbral en contra de las disposiciones basadas en los objetivos colectivos. Si un derecho cediera ante cualquier objetivo social legítimo, en ese caso no se trataría de un derecho en verdad. De aquí que los jueces, sostiene Dworkin, deben atenerse a juzgar de acuerdo a *principios*, dejando de lado consideraciones *políticas* reservadas a los otros poderes del Estado. La pregunta es: ¿Pueden hacerlo? ¿Pueden los jueces sustraerse de su condición de miembros del Estado, comportarse como terceros? En definitiva, ¿pueden ser justos? No muchos comparten el optimismo de Dworkin.

Andrés Rosler



Procesos de contacto interétnico. *Roberto Ringuélet* (compilador). Ediciones búsqueda. Buenos Aires, 1987, 203 págs. Alrededor de A 9000.

Este volumen es consecuencia de un curso-seminario de postgrado dictado en la Universidad Nacional de La Plata durante 1985. La compilación, prefacio e introducción están a cargo de Roberto Ringuélet, quien intenta clarificar y establecer una cronología de distintos conceptos, fundamentales para la antropología actual, tales como el de identidad, etnia y, por supuesto, contacto interétnico. Lamentablemente este intento se queda en la intención debido a que la redacción de Ringuélet es ríspida y confusa. Donde deberían darse las claves para la posterior interpretación del libro, encontramos una oscura y hasta a veces, desordenada recapitulación, que en vez de aclarar entorpece, de a ratos, la exposición.

El artículo de Eguía y Jácona, aunque demasiado poblado de citas textuales es una buena ejemplificación del análisis crítico de fuentes que debe hacerse en toda investigación etnohistórica (estudio del pasado de determinadas etnias a través de documentos históricos e incluso tradiciones orales). Estas investigadoras se centran en el caso e contacto entre españoles y calchaquíes logrando en pocas páginas poner al descubierto los mecanismos y subterfugios utilizados por los conquistadores para fundamentar, en los documentos, su empeño colonizador.

Me atrevería a sugerir que el artículo de Juliano es uno de los mejores del libro. Tómese esta aseveración como un juicio personal ya que es el tema lo que más me atrajo. El problema de la adscripción étnica —es decir, qué factores determinan que se me considere (o yo me considere) argentina, española o senegalesa— está tratado con rigor y seriedad lo que lo hace altamente recomendable.

Los restantes trabajos pueden clasificarse como "casos de estudio", vale decir, la puesta en funcionamiento de los conceptos teóricos de una forma sanamente local: Catullo reseña las tristes consecuencias que acarrearán sobre los pobladores de Federación (Entre Ríos) el traslado de su ciudad debido a la construcción de la represa de Salto Grande; Pérez Habiaga y Ortale sitúan el marco teórico que ha respaldado su accionar en la investigación sobre desnutrición que han llevado a cabo en la periferia de la ciudad de La Plata; finalmente Sabarots señala ciertas pautas acerca de la identidad étnica de los japoneses de la zona de City Bell.

En síntesis: un libro de producción local (algo de por sí meritorio) con buenos trabajos sobre un tema apasionante como es el contacto entre los distintos pueblos y qué se entiende por ello hoy en día.

Vivian Scheinsohn



RECIENVENIDOS

Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social argentina. *Diego Armus* (compilador). Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 368 págs. El volumen se ocupa, a través de trabajos de diversos autores, de la ciudad como ámbito en el que las sociedades crecen, se desarrollan y se transforman, como cuerpo organizado en el que se

originan y despliegan movimientos, clases sociales, grupos culturales, migraciones, etc., pero también como unidad geográficamente determinante y como generadora de su propia documentación.

Feminarla, Año II, Nº 4. Con cierto retraso recibió esta publicación dedicada a temas vinculados con lo femenino, desde diversas perspectivas: sociológica, antropológica, política, artística. En esta entrega, la



número 4, de noviembre de 1989, se ofrecen los siguientes ensayos: "Feminismo cultural versus posestructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista", por Linda Alcoff; "La mujer y el árbol", por Lea Fletcher; "La venida de la escritura", fragmentos de un texto de la argelina Hélène Cixous; "Psicoterapia psicoanalítica con orientación feminista", por Alicia Lombardi y "Bibliografía de/sobre la mujer en la Argentina a partir de 1980", de Lea

Fletcher y Jutta Marx. Se incluyen, además, notas sobre las "Primeras jornadas sobre mujeres y escritura", el "Consejo de la Mujer de la Provincia de Buenos Aires" y otras; una página de humor a cargo de Paula Ubertalli; fotografías de Julie Weisz y textos literarios de Luisa Futoransky, Ana Becciu y Ana Cristina Cesar. El número 5, según se informa, aparecerá en el transcurso de este mes. Directora: Lea Fletcher.



David Viñas: En busca de una síntesis de la historia argentina. *Estela Valverde.* Plus Ultra. Buenos Aires, 1989, 298 págs. Alrededor de A

Para Walter Bagehot, crítico victoriano, Shakespeare era un macho, un hombre de acción, y, por sus gestos, un gentleman *sponse sua* ("was a judge of dogs, was an out-of-doors sporting man"). Pareja convicción, eruditamente apoyada, sostiene al David Viñas de Estela Valverde, tesis de doctorado presentado en la Universidad de Nueva Gales del Sur. De este modo, el libro se aleja de una presunta especificidad de la crítica literaria para volverse también Biografía e Historia. La recurrencia de la cita de una entrevista de la autora a Viñas (la "Entrevista 1980") es el esqueleto del trabajo, apuntalado por otras entrevistas o por cartas. Si se leen cursivamente los fragmentos de la entrevista —es decir, saltándose el lector las glosas— se construye otro género, la Autobiografía. Las glosas —esto es, el texto de Valverde— narran también (la historia argentina) o informan (Viñas es un crítico pos-saussureano; Viñas "juega" con la teoría de Gramsci del intelectual orgánico; Borges es un burgués, y por ende, está en las antipodas del Che Guevara; la preocupación de Viñas por el contexto permite ubicarlo dentro de la crítica marxista —lo que se advierte al compararlo con Terry Eagleton—); se trata de una modificación del esquema ditirámico —narrador/coro—. Hasta los errores o erratas gratifican; así, un "Dr. France", decano de Filosofía y Letras durante el peronismo, que nos dispara a Thibault o a Gaspar Rodríguez.

Lo que Valverde se propone demostrar, anunciado ya en el título hegeliano, es que el "mensaje" de Viñas consiste en la superación de dicotomías para dar lugar a una síntesis que conllevará la liberación nacional. Para ello, un modelo la guía, perpetuando el modo de producción académico: la propia tesis de Viñas, presentada en Rosario en 1963 para la obtención de su Doctorado en Letras y que después sería el libro sobre Laferrère. Vale decir, hacer sobre Viñas las operaciones que Viñas realiza con la literatura. Esto plantea dificultades evidentes. La primera es la distancia crítica: la situación de Valverde respecto de Viñas es insalvablemente distinta de la de Viñas para con sus objetos (y no se habla aquí de subjetividades). Tampoco es fácil circunscribir qué operaciones realiza la crítica de Viñas, y más aún pensando en su reproducibilidad eventual; Valverde caracteriza un método diacrónico-sincrónico. Por otra parte, como no se le escapa a Valverde, hay una insuficiencia de lenguaje: el de Viñas, para esta "faena", no basta; Valverde recurre al eclecticismo, que es diverso de esa heterodoxia por la que Viñas es elogiado página tras página. Además, quizás marginalmente, lo que detiene inmediatamente la atención en Viñas es el *estilo* —en el sentido clásico, como determinación corporal—; este estilo —ahora como *decorum*— que a veces se añora en el libro de Valverde.

La tónica sobre este tipo de trabajos suele tener la forma de un oxímoron: la dificultad de su lectura y lo imprescindible de su consulta, como reserva de datos públicos y privados.

Alfredo Grieco y Bavio



Lenin. Alan Brien. Trad. de Gena Carvajal. Ediciones B. Barcelona, 1988, distribuido en la Argentina en 1989, 655 págs. Alrededor de A 30.000

Si Lenin no estuviera embalsamado y expuesto en un sarcófago a la idolatría popular, si no hubiera sido canonizado en vida como un *padrecito* bolchevique, si su recuerdo no dependiera tanto de ese cincelado histórico producto del bronce y la religión socialista, sería difícilmente justificable una nueva semblanza del fundador del Estado soviético. Pero setenta años de hagiografía estatal y partidaria han logrado que la personalidad de Vladimir Ilich Ulianov sea desconocido. Muy poco sabemos del Lenin de carne y hueso, opacado y recubierto por el organizador partidario y el estadista post-17.

Bienvvenida, entonces, esta biografía novelada que devuelve al santo su dimensión humana.

Alan Brien ha optado por retratar literariamente las peripecias de una vida que, en sí misma, fue desplegada como el guión argumental de una novela. Valiéndose del conocido artificio platónico, el autor hace monologar durante 655 páginas a un Lenin sorprendentemente intimista y apasionado quien, a la manera del Claudio romano relata los momentos claves de una biografía que conmoviera al mundo en un diario secreto cuya existencia sería develada hacia 1990.

En una estrategia acertada, Brien sitúa el comienzo y fin del diario en las crisis morales más intensas que socavaron la autoconfianza de ese hombre frío e inteligente: a los quince años, tras el fusilamiento de su hermano mayor, cuando decide convertirse en revolucionario; y en el final agónico cuando, horrorizado ante los desmanes que él, su propio partido y los santos sucesores habían permitido, redacta casi a escondidas el famoso testamento. La novela logra fascinar al lector porque las imágenes habituales de Lenin son ensambladas en un perfil desacomodadamente *subjetivo*.

La historia, el partido y el poder resaltan como hilos temáticos en esta urdimbre biográfica. Si Marx pensó a las fuerzas que moldean la historia de un *modo ostétrico* (el parto como metáfora), y Bakunin de un *modo guerrillero* (el francohostigamiento como labor de zapa), Lenin, en cambio las concebía en una *modalidad metereológica*. De vino un experto en el arte de sopesar los signos sociales, a fin de extraer metódicamente, del maremagnum de la época, un pronóstico y un mapa del camino. Shaman científico, supo contemplar a la historia como un mar —con sus torbellinos, sus crestas, sus corrientes, sus agitaciones— y adivinar la playa de destino de la marea.

Casi la mitad del libro está dedicado al análisis de los avatares del partido socialdemócrata. Lenin poseía el don del realismo: su maestría en maniobrar las difíciles relaciones entre objetivos programáticos y praxis casi no tienen equivalente. Este jesuita de la política arrastró a su tribu de gitanos eslavos por un complejo Sinaí, acomodando el marxismo a la idiosincrasia rusa. En este sentido, Lenin es una *figura mosaica* de la historia. Y al igual que Moisés, Noé o Colón, sufrió el infortunio de abusar de ese realismo: el realista es odiado si se equivoca o si está en lo cierto, en ningún caso tiene una vida feliz. Cismas partidarios, audiencias hostiles entre sus propios compañeros, soledad,

excomuniones, disciplinamiento marcial de los acólitos se cuentan entre las taras generadas por su estilo de conducción, y que Brien relata con suficiente equidad pero sin disimularlas o encubrir las, tarea en la que descollaron numerosos fieles.

La relación de Lenin con el poder le permite al autor retratar un personaje poco grato. Brien evoca los nombres formidables y atemorizadores de Cromwell, Robespierre y Napoleón para describir su fanática obsesión por el poder. Al decir de Voltaire, fue la peor clase de dictador imaginable: amante del poder pero carente de vanidad, demasiado apegado al dogma bolchevique, carecía entonces de los momentos de debilidad que la vanagloria le hubiera proveído. Un Calvino rojo, aunque no un moralista. Ello no significa indiferencia moral sino que, en tanto realista de la ética, prefería no atribuir validez absoluta a ningún principio moral. Solo era moral la acción que aceleraba el derrocamiento del orden burgués o sostenía la revolución bolchevique a cualquier precio. La dictadura del proletariado no era una metáfora, sino una cruda realidad construida *también* a partir de la prohibición de hacer huelgas, la ausencia de libertad de prensa, el fusilamiento de prisioneros y la apropiación forzoza de los excedentes, constituyendo una *¿necesaria? vía dolorosa* hacia la salvación que solo en estos meses está finalizando.



Brien supone a un Lenin gorbachoviano al final del libro. Como tantos otros historiadores de la revolución rusa, que no le indultan los horrores del terror rojo, el autor quiere imaginar a un Lenin mortecino arrepentido del Moloch que había contribuido a forjar. Su boca agónica conjura las fórmulas *perestroika* (reorganización) y *glasnot* (franqueza). El astuto Ulysses descubre horrorizado que las tradiciones institucionales rusas (supremacía del Estado, poder absoluto del autócrata, ejercicio brutal de la autoridad, insensibilidad hacia las críticas) habían derrotado espiritualmente a la dirigencia comunista: la cultura proscrita, aunque omnipresente, del zarismo asiático se tragaba los escasos atisbos libertarios en el naciente orden soviético. Hoy, cuando ya nadie quema incienso ante su nombre ni sus escritos son la biblia del régimen, quizás haya llegado la hora de revisar la revolución rusa, redimensionar al partido socialista-revolucionario, a los anarquistas y a la cuestión de las nacionalidades, y repensar radicalmente el proyecto socialista, cuidándose tanto del "socialismo de los ricos" —así llamaba Lenin a la social democracia—, como del probable *program cultural* antisocialista de los '90. Si la chispa libertaria del socialismo no renace en la siguiente década, tanto Lenin como Marx o Kropotkin serán pasto de paleontólogos. Si es que ya no son antiguallas o curiosidades en librerías de viejo.

Christian Ferrer

RECIENVENIDOS



El amor fundamento de la participación metafísica. Julio Raúl Méndez. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 352 págs. Doctor en Filosofía, el autor ha llevado a cabo en esta obra "un estudio personal, original e importante de metafísica tomista, que merece un extenso análisis y discusión (...). El libro es un bellísimo tratado de la metafísica tomista, que trata de manera original desde el comienzo de nuestro conocimiento del ser hasta el último límite de nuestro pensamiento sobre el Ser", según declara C. Vansteenkiste en *Ras-*

segna di letteratura tomistica.

Defensa y democracia, un debate entre civiles y militares. Gustavo Adolfo Druetta, Eduardo E. Estévez, Ernesto López y José Enrique Miguens (coordinadores). Puntosur. Buenos Aires, 1990, 585 págs. Se han recopilado en este libro los trabajos presentados en la Conferencia sobre Fuerzas Armadas, Estado, Defensa y Sociedad", así como los debates que suscitaron. La conferencia se realizó entre el 26 y el 28 de octubre de 1988, organizada por el Consorcio de

Estudios sobre Fuerzas Armadas y Sociedad (CEFAS). Tomaron parte en ella investigadores, académicos, militares en actividad y en retiro, legisladores, asesores parlamentarios, secretarios y subsecretarios de Estado del área de la defensa y dirigentes políticos vinculados con la temática, lo que permitió, según declaran los coordinadores, la presentación de excelentes ponencias y comentarios.

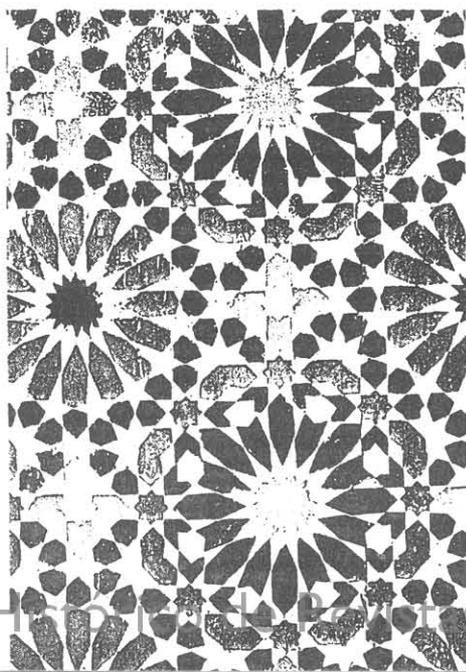
Diccionario austral de la lengua española. Espasa Calpe. Colección Austral. Madrid,

1989, 501 págs. Se trata de un compendio del lenguaje usual, al que los responsables del mismo han llegado después de una "profunda revisión y síntesis". Los 22.000 vocablos y sus más de 60.000 acepciones tratados en la obra se han incluido luego de un trabajo de documentación y análisis de diversas fuentes, destacando los editores que "una de las aportaciones que más han contribuido a facilitar este esfuerzo (fueron) las investigaciones patrocinadas por el Ministerio de Educación y Ciencia sobre el léxico utilizado en las escue-

La educación sentimental

Por Claudio Magris

*Apenas conocido en la Argentina por la discreta circulación de su excelente novela **El Danubio**, que lo liga a una suerte de boom de la narrativa italiana en Europa, Claudio Magris (Trieste, 1939) es además un notable especialista en literaturas germánicas, traductor de Ibsen, von Kleist y Schnitzler y un crítico exquisito. Algunas de estas habilidades se deslizan en su lectura de Flaubert que se ofrece a continuación.*



Kafka soñaba a menudo que se encontraba en un gran salón lleno de gente y que, desde el estrado, leía en voz alta y sin interrupción toda **La educación sentimental**. Era una fantasía de fuerza, el deseo de dominar a los demás con la palabra, es decir, con la única arma que podía otorgarle superioridad al compararse con los otros. Pero a la complacencia en el poder se unía, nostálgica y ambigua, la complacencia en el amor: para seducir a su auditorio y para afirmarse —tanto ante las multitudes de la vida real como en el imaginario salón abarrotado— Kafka imagina estar aferrándose a un inmenso libro de amor, el libro de todas las ilusiones y desilusiones. En sus cartas y en sus diarios el nombre de Flaubert se menciona con frecuencia y con pasión, sobre todo cuando alude a **La educación sentimental**, obra maestra del escritor al que estimaba tal vez más que a ningún otro y al que reconocía ya como fundador y, al tiempo, como al más excelso creador de aquella literatura moderna de la soledad y el sacrificio a la que el propio Kafka era consciente de pertenecer. Flaubert para él era un padre, pero también un hermano, a su vez, huérfano y solo, hacia el que no sentía ese infantil y necesario impulso filial de rebelión.

Cuando Kafka soñaba cautivar a su hipotético auditorio, pensaba en **La educación sentimental** porque percibía el indescriptible e inexorable encanto que recorre sus páginas, su inmaterial y pura forma musical. Flaubert pretendía escribir (como le dijo en 1852 a Louise Colet, su insustituible confidente literaria, aunque también amante muy absorbente) "*un libro sobre nada, un libro sin asideros exteriores que se sostuviera tan sólo por la fuerza intrínseca del estilo como la tierra se mantiene en el espacio sin necesidad de apoyo alguno; un libro casi sin argumento o al menos, de ser posible, con un argumento casi invisible*".

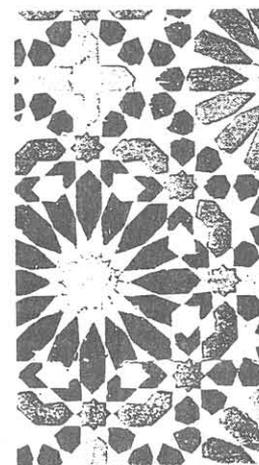
La indignación de los sobrios moralistas, así como las alabanzas de los estetas charlatanes, interpretó erróneamente a Flaubert y a su dedicación a la forma. La revelación poética, que cautiva la mente y conmueve el corazón mostrando de pronto la realidad de la vida, es siempre una forma, un ritmo que permite adivinar el fluir de la existencia. Si la música representa la más alta experiencia de la intensidad de la vida concentrada totalmente en el estilo, tanto el muchacho que primero lee **Los tres mosqueteros** como el adulto que más tarde recuerda la novela no han sido cautivados por el argumento, por aquella intriga

o aquel lance, sino por la vibración del relato que los sustenta, los anexiona y les da vida.

Flaubert es un maestro (sobre todo en **La educación sentimental**) en este arte de seducción que no hace de aquello que ocurre, sino de la melodía de los acontecimientos, de la forma que les otorga, una unidad y un sentido (incluso, cuando, como en esta novela, expone el errabundo despilfarro de la vida) haciendo que cada detalle, por sí mismo insignificante, se convierta en algo indeleble e incomparable. A pesar de su deficiente pronunciación francesa, Kafka deseaba poner su voz al servicio del estilo de Flaubert, porque sabía que era el ritmo de aquella prosa, es decir, aquel aliento épico, lo que en la novela daba realidad a los personajes y a las pasiones: a la mirada de Madame Arnoux, la inextinguible destrucción amorosa, y a un gesto de Rosanette, la tierna y generosa fugacidad sentimental; y también a la conversación en un salón aristocrático o al ajetreo de una calle parisina, que cuentan toda la historia de Francia y de Europa en aquellos años cruciales hacia 1848, cuyo desenlace sigue condicionando y configurando nuestro mundo de hoy.

Amargo e irónico profeta de un futuro estúpido, Flaubert ya lo veía nacer desde su presente, percibiendo la tendencia general de la civilización moderna a vaciarse de toda sustancia para degenerar —en todos los campos, desde el arte hasta la ciencia o la política— en un formalismo irreal que degradaba el ideal de la forma —ascética, sí, pero vibrante de vida y de nostalgia de la vida— en mera corrección formal del pensamiento, del razonamiento y de la organización social. El argumento inexistente o casi invisible de la proyectada novela sobre nada es también el vacío estridente de chácharas sobre el que se sustentan la civilización y la sociedad, la nada sobre la que se doblegan y en torno de la que giran las palabras y las creencias, los petulantes proyectos y los altaneros ideales; es el terreno inexistente sobre el que se asientan las ciudades, los Estados y las Iglesias, las verdades y las filosofías; es esa inexistencia de cimientos lo que transforma toda la realidad en uno de esos Entes Públicos que sobreviven a las exigencias para las que fueron creados y que siguen funcionando perfectamente, aunque no tengan objetivo alguno.

Flaubert ha sido el crítico implacable y decisivo de este nihilismo pomposamente disfrazado de esperanzas y promesas. Pero Flaubert ha dirigido su sarcasmo también hacia sí mismo, hacia su elocuente y ro-



mántico apasionamiento, para dar a su sentimiento la verdad que genera la distancia, librándose así de la falsedad de la inmediatez declamatoria. Leyendo la autobiografía de Carême, el gran cocinero de Talleyrand, había aprendido que el arte culinario y su práctica constante lo habían curado de una excesiva tendencia a la glotonería. El estilo, al que Flaubert sacrifica su propia existencia, no aspira a producir los pretenciosos y autosuficientes mecanismos lingüísticos, encomiados por los literatos de vanguardia con una regocijante presunción, parecida al obtuso entusiasmo de Bouvard y Pécuchet por la química, la mitología célica y el espiritismo.

El estilo constituye una forma absoluta de ver las cosas en su esencia, es la manera de reencontrar la vida, su sentido acongojante y secreto que sólo se vislumbra más allá de las efusiones sentimentales, de las acrobacias intelectuales y de los revoloteos estetizantes. Este estilo es el fruto de un extraordinario esfuerzo y sufrimiento, de un rigor que se ajusta al precepto evangélico, según el cual sólo quien está dispuesto a perder la propia vida la salvará. Normando sanguíneo, amante de sólidos placeres y poco inclinado al sacrificio, Flaubert supo intuir el abismo que se abrió en la época moderna entre la existencia y el significado que debiera iluminarla, entre vivir y escribir; pero es la nostalgia de la vida misma no vivida lo que le induce a escribir.

El argumento imperceptible de la novela es la vida real en su transcurso y en su devenir, que se sustenta sobre sí misma, porque lleva consigo, en el continuo centelleo de su fluir, su sentido impenetrable y fugaz, que no se deja aprisionar por ninguna imagen, sino que la envuelve en un aura vibrante de ecos y llamadas, como si la arastrara tras de sí para llevarla lejos.

El argumento invisible es el paso del tiempo, ese hilo que se va soltando a medida que pasan los minutos, las horas, los años. La educación sentimental, publicada en 1869 —Flaubert había escrito una primera versión en 1845, muy distinta y construida sobre el contraste entre realismo y tono lírico—, es la novela del tiempo, que forma y destruye la individualidad, y del amor, el doloroso antagonista de Cronos.

Es la historia del joven Frédéric Moreau, de sus intentos de ascenso social, de sus ilusiones y desilusiones, que son las mismas de toda su generación, completamente fracasada a los ojos de Flaubert en todos los frentes —sentimental, intelectual y político— y fatalmente encauzada por la obtusa monarquía de julio a la trágica farsa del 48 (así es, al menos, para Flaubert), a la corrupción del Segundo Imperio y a la catástrofe de 1870-71. La novela es la historia de la pasión de Frédéric por Madame Arnoux, nunca satisfecha y nunca extinguida, tema difícilísimo desarrollado con enorme maestría, imagen universal del amor posible, vislumbrado y soñado, pero nunca vivido.

El tiempo, que une y separa a los hombres al azar llevándolos al encuentro de la felicidad a destiempo, convierte en absurdo e incoherente todo acontecimiento. Pero Flaubert —según observaba el joven Lukács— ha realizado el milagro de dar sentido al sinsentido de la vida, de evocar todo aquello que está escamoteando tras haberlo prometido, de narrar la odisea del hombre moderno expulsado del paraíso, de una patria celestial de valores perdurables, abandonado a la azar efímera existencia. Desde luego, no se puede leer La educación sentimental "de un tirón", como soñaba Kafka, porque en la novela, según había observado Proust, también cuenta aquello que se silencia, los espacios en blanco y los intervalos vacíos que se desvanecen entre uno y otro capítulo, ese tiempo per-

dido y muerto que pasa en balde entre los eslabones de la historia.

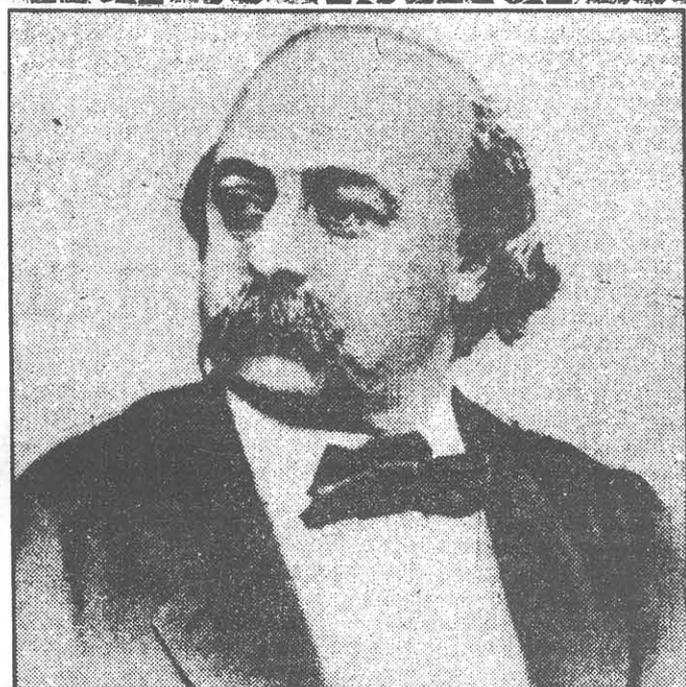
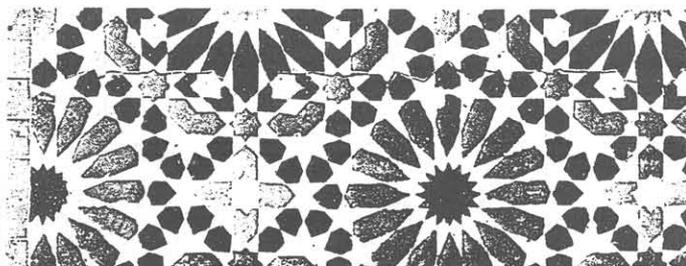
Quizá ni siquiera Proust ha sabido plasmar con la misma intensidad el discurrir del tiempo, que teje y desteje la vida y el amor; o, al menos, Flaubert, que en las noches de su obsesivo trabajo pagó por escribir un precio no menos alto que Proust, ha sabido disimular mejor tamaño esfuerzo, lo ha satisfecho y diluido en la descripción de la admirable sencillez de la existencia, cuyo rostro más grácil y hermoso sea, tal vez, el de Rosanette, la cortesana apasionada y voluble, tierna y maternal, superficial y generosa, adorable tanto cuando baila en las fiestas galantes como cuando, ya envejecida y gruesa, se decide a adoptar un niño.

Rehusando imponer a la novela una jerarquía estructural y arquitectónica, Flaubert persigue la zozobra del devenir en todas sus formas, desde los amores en los *fiacres* hasta los grandes acontecimientos históricos. No se puede resumir la novela, aunque uno desearía citarla por entero, copiarla como hacen algunos personajes de Borges con las obras maestras del pasado, o Bouvard y Pécuchet con sus cartas celestes. Flaubert ha enseñado a los escritores modernos la poesía de lo accidental y lo fortuito, pero con una impenetrable sutileza ante la que muchos grandes maestros posteriores que recogen su lección —como Joyce, cuando se concentra en el más mínimo detalle, o Thomas Mann, al oponer vida y espíritu— muestran una ingenua perseverancia didáctica.

El tiempo de La educación sentimental es también un tiempo histórico, la época anterior y posterior al '48 que Flaubert recoge en toda la profundidad y variedad de sus componentes políticos y sociales sin los que toda poesía resulta abstracta. Flaubert reproduce con la misma mordacidad tanto la cruel estupidez conservadora como la confusa estupidez revolucionaria. Ese capítulo patéticamente hilarante sobre el '48 constituye la culminación de su arte y sigue siendo actual en esa profusión de palabras vacías que inunda nuestros pequeños recurrentes cuarenta y ocho y Segundos Imperios y, por ende, sigue siendo cierto aquello de que "hubo hombres de talento que se volvieron estúpidos de pronto y para toda la vida". Pero Flaubert también se incluye a sí mismo en la fatal estupidez de la realidad y así introduce algunas de sus palabras e ideas en el estudiantado de ideas y frases hechas practicado por Bouvard y Pécuchet. Toda la existencia es un puro tópico y Flaubert nos hace enrojecer cuando hablamos de política, del misterio del universo, de la represión, de la crisis de valores y del hombre.

Pero a su ferocidad desmitificadora se une una gran ternura hacia quien, por medio de lugares comunes —no podría ser de otra manera—, busca su propio camino y dice, torpemente, la verdad sobre sus afanes. Los diálogos pasionales de Madame Bovary nos enseñan que no hay amor sin engaño y vaniloquio, pero en esa retórica también habla una auténtica añoranza de felicidad, el dolor del alma. No hay amor sin ironía, pero no hay verdadera ironía sin amor: Bouvard y Pécuchet son ridículos, pero heroicos, Monsieur Arnoux es vulgar y banal, pero su trivial actividad cotidiana no está desprovista de una grandeza sencilla. Flaubert es un autor que también sabe hacer reír y para conseguir esto se precisa una mirada desencantada, pero, además, benevolencia superior y algo cómplice.

Poco después de haber publicado La educación sentimental, Flaubert, leyendo a Goethe exclama: "¡Este sí que era un hombre! Se tenía enteramente a sí mismo, sólo para sí mismo". Flaubert no tenía nada, ni siquiera se tenía a sí mismo, ese sentimiento sólido de la propia posesión; estaba solo, se reía a carcajadas



cuando se miraba al espejo y sentía la indescriptible unidad de la vida reflejarse en un enigma indescifrable: "Je suis mystique et je ne crois à rien." Nuestra realidad no es la de Goethe, que lo tenía todo, sino la de Flaubert, que no tiene nada. Si después de La educación sentimental no se hubieran escrito otras novelas, habríamos perdido grandísimas obras maestras, pero nuestro conocimiento de la vida no sería muy distinto; Frédéric Moreau es ya una versión de cada uno de nuestros anónimos, el hombre sin dotes especiales, capaz de amor, pero también de indiferencia y de insensibilidad. Amamos a Madame Arnoux y a Rosanette, pero no amamos ni nos interesamos por Frédéric Moreau, de la misma forma que no sentimos ni interés ni simpatía por nosotros mismos.

Ante las ruinas de las Tullerías después de la guerra y la revolución de 1870-71, Flaubert dijo que todo aquello no hubiera

ocurrido si se hubiera entendido La educación sentimental. Valoraba en exceso el entendimiento, cuando éste, como se sabe, nunca es suficiente para impedir los desastres; ante las tambaleantes Tullerías de la propia existencia, cada uno repara en la imagen de lo posible, de lo distinto, del allá, en la casual imagen de aquel tiempo que se ha ido arrastrando por las aguas de los acontecimientos; la vida de cada uno parece concentrarse en torno de aquel tiempo perdido y desconocido, como para Frédéric Moreau la vida se concentraba en torno de aquel ramo de flores que, siendo jovencísimo, abandonó nada más entrar en el burdel del que, por timidez, huyó enseñada. Y esto, sigue pensando muchos años más tarde, fue lo mejor que había tenido en su vida.

Geneiliza del suplemento Culturas, Diario 16, Madrid.

"Empecé a escribir una novela", dice el escritor a quien se decida a escucharlo. Preveamos que con los meses pondrá el punto final y un día la novela será editada bajo el título de, es un decir, *La cimitarra de Jade*. Meses o años más tarde un lector comprará el libro y horas después le dirá a alguien: "Hoy he empezado a leer una novela". Empezar en la segunda acepción ofrecida por María Moliner, significa "pasar de no realizar a realizar la acción de que se trata". Pero a veces, simplemente, el escritor o el lector dicen: "Hace dos días empecé una novela", y en este caso el verbo debe comprenderse según el primer significado que da el diccionario, según el cual empezar es "pasar a existir algo que no existía antes". La ostensible paradoja nos señala que *La cimitarra de Jade* es una novela que pasa a existir a lo menos dos veces. Es inútil objetar que lector y escritor han cometido el mismo error gramatical; la experiencia indica que "ayer empecé una novela" es una expresión corriente, y en toda lengua el uso acaba por ejercer tanta autoridad como la norma. Por otra parte, tanto para el lector como para el escritor, no es menos legítimo decir que empiezan una novela que decir, transitivamente también, que la sueñan, la lloran, la escupen o la comen.

La paradoja sigue extendiéndose si recordamos que no es insólito oír lo siguiente: "Abdulah es un pacífico mercader que una noche encuentra a su mujer en la cama con otro hombre. Así comienza *La cimitarra de Jade*". Este uso es diferente de los anteriores: aquí es la novela la que comienza, y el verbo no tiene objeto. Es como si la novela despertara o naciera por su cuenta. No obstante, sabemos que *La cimitarra de Jade* fue empezada por su escritor y, cuando menos, por el lector que se la está resumiendo a su amigo. Esta contradicción es frecuentísima. Toda la literatura existe así.

Pero, entonces, ¿cuándo empieza un relato? Empieza, es posible responder, a) en el momento en que el escritor se pone a escribirlo o a inventarlo; b) cuando alguien lee la primera palabra; c) cuando un personaje-narrador elegido por el autor (por ejemplo Ismael, en *Moby Dick*) decide contar la historia que presencié, d) cuando los personajes entran en el ámbito de un acontecimiento o un personaje se cruza con su destino. Da la impresión de que las hipótesis son excluyentes, porque las dos primeras pertenecen a lo real y las dos últimas a lo imaginado. Sin embargo, es la conjunción de las cuatro condiciones (y seguramente de otras más) la que lanza el relato a la vida. En cierto modo un relato está empezando siempre.

La existencia del relato

Hay otra manera de pensar el problema. Al decir que cierta novela empieza le concedemos existencia autónoma. Pero si una novela "es", ¿qué es y dónde está? ¿En el original del escritor? ¿En los tres mil ejemplares de la primera edición en forma de libro? ¿En cada uno de esos libros? ¿En lo que lee cada lector? ¿En la suma de las ideas que diversos lectores se hacen, incluidos los comentarios de los especialistas en leer? ¿En las palabras que la integran, en los hechos que narra? ¿En la "pervivencia" de los personajes? ¿Existe la novela más allá de las trescientas veinte páginas del volumen? ¿Debe excluirse la página de créditos?

Todas estas preguntas pueden resumirse en una: ¿seguiría existiendo la novela llamada *La cimitarra de Jade* si un siglo después de escrita, desaparecieran todos los ejemplares y todas las secuelas escritas que hubiese dejado? La respuesta es: no existiría, salvo a condición de que un lector la recordara palabra por palabra, como ocurre en la comunidad de hombres-libro que imaginó Bradbury en *Fahrenheit 451*.

BATIDORE LIBERO

por Marcelo Cohen desde Barcelona



Cuando el relato empieza

Y aun en ese caso, para escapar a una suerte material de árbol aniquilado por el fuego, debería demostrar periódicamente existencia siendo oída por nuevos "lectores". La literatura no puede proyectarse en una sala vacía.

Cuando escribimos la mente está siempre antes que el incidente. Abdulah sale de una cestería; no puede tropezar con un campesino de turbante azul si, aunque sólo sea un segundo antes, no lo ha decidido el escritor. Pero este incidente sólo regresa a la actualidad si otra mente, al leerlo, reproduce la torpeza de Abdulah y el azul del turbante. Como los fotones, los relatos son meras posibilidades hasta el momento en que los detecta un observador; en ese momento se convierten en realidad. La existencia del relato no es una cuestión espacial sino sonora y temporal. Y cabe pensar que, si existe una "sustancia" de la narrativa, se trata de un compuesto de éxtasis temporales.

Un ejemplo. En *La vendetta*, de Maupassant, esos éxtasis son los de una historia lineal (las semanas que van desde el asesinato de Bonifacio Severini hasta la muerte del asesino por la perra adiestrada por la señora Severini), el de la escritura

(que no debe traslucirse en el cuento pero indefectiblemente lo empapa), y acaso el lapso transcurrido entre la escritura y la lectura. Todos estos tiempos se unen con extraña consistencia en el momento en que alguien lee el cuento: "cuajan". Si el autor de *La cimitarra de Jade* muriera y ningún lector consiguiera terminarla —por aburrimiento, por desidia, por una diabólica suma de inconvenientes—, la novela carecería de final. Por eso es fundamental para el autor conseguir que el relato mantenga al lector atado de algún modo; y no sólo para el autor, sino para el relato mismo, que tiene sus necesidades y aspira a vivir.

Algunos usos de la primera persona demuestran con claridad cómo el lector apoya esa aspiración. Tomemos "Catedral", el último cuento del volumen homónimo de Raymond Carver (el hecho de estar de moda en 1987 no impide a Carver ser un notable cuentista). Un hombre describe el estado de inquietud que lo invadió al saber que su esposa había invitado a cenar a un entrañable amigo de ella, ciego y viudo reciente. A continuación cuenta la velada. El narrador es un americano basto, brutal, como no digiere ni comprende el afecto recíproco entre su mujer y el ciego. Todos se

emborrachan un poco, el ciego suelta confesiones asombrosas (tiene dos televisores en su casa), el resentimiento del narrador crece y la atmósfera, ya ominosa, amenaza volverse cruel. La mujer se queda dormida. Incómodo ante la impavidez del ciego, el narrador decide encender la tele. El ciego le pide que le describa lo que aparece en la pantalla. Son catedrales. Como el narrador no las describe convenientemente, el ciego sugiere que dibuje una: él pondrá una mano sobre la del otro para hacerse una idea. El narrador acepta a regañadientes. Aunque al principio es torpe, el ejercicio entra en una suerte de frenesí. El hombre descubre que en realidad están dibujando a dúo, se entusiasma y al final, cerrando los ojos, enajenado, siente que nunca en su vida le ha pasado algo tan extraordinario.

"Catedral" nos persuade de que el afecto puede vencer a la sordidez, y lo hace con una fuerza ausente en cientos de relatos de intención parecida. Esta fuerza, observamos, emana no sólo de la peculiar anécdota, sino de un artificio: el narrador nos habla como si ignorara el desenlace, fingiendo al principio odiar a un personaje que en realidad "ya" (cuando se puso a escribir la experiencia) se le había revelado admirable. El relato existe y conmueve porque el lector se aviene a participar de la impostura: a creer que el narrador, en el momento de contar, sentía la misma incertidumbre que él en el momento de leer.

La evasión incesante

¿Por qué el lector acepta el pacto? ¿Por qué casi todos los lectores se dejan enganar y posibilitan que los relatos concluyan?

Lo que está en juego no es sólo una cuestión de pericia narrativa. Hay en la condición del relato un poder de seducción que está antes de toda artimaña: de otro modo no habría público para las malas novelas y tampoco para narraciones sin "nudo" o casi sin tensión. Frank Kermode sostiene que el hombre necesita las ficciones literarias, su tiempo variable pero a la vez acotado, para atenuar el horror de estar viviendo en un segmento de eternidad. Pero hay algo más.

Cada relato, con su doble atributo de insustancialidad y eficacia, es una nueva prueba de que los productos de la imaginación son tan influyentes como las causas físicas. No sólo nos consuela que un personaje "inmortal" como Pavel Chichikov pueda habitar el mundo tan convincentemente como el Himalaya; nos alivia que la novela *Almas muertas* cobre una suerte de anulación de la causalidad. *Almas muertas* empieza en una pequeña ciudad de Rusia, pero antes ya había sido empezada por Gogol, probablemente en Italia, e innumerables veces volverá a empezar por obra de los lectores, en Ohio o en Lima. Esta dispersión pesa cuando abrimos el libro, en el mismo instante en que algo se concentra. El relato es una epifanía, y como "paquete" de éxtasis temporales entra en la cronología que nos riga para ponerla en entredicho. Una recuperada elasticidad saluda la irrupción: pronto necesitaremos otro libro.

Desde Gilgamesh hasta *El almuerzo desnudo*, el relato, en el momento de empezar por decisión de la lectura, disloca el tiempo, que en su monótona sucesión de antes y después sería de otra forma inaguantable.

De aquí nace el significado cabal de la palabra "evasión" aplicada a las ficciones. Se advierte entonces que todo relato es, terapéuticamente, literatura de evasión. Y en este sentido (aunque no sólo en éste, claro) la literatura es una necesidad. En los mejores casos, al final de la fuga volvemos a encontrar el mundo: el mismo, pero más complejo.

La mujer pez

Solo por estupidez no se va al infierno (Leszek Kolakowski).

Como para despuntar, del vicio, sus virtudes, Jorge Dorio, joven de cierto predicamento en esta publicación, dedica sus mejores afanes a seducir a Terpsícore. De ello dan buena cuenta su primer libro de poemas, *Huésped de sí mismo* (1982) y, mucho mejor aún, las reincidentias que aquí se publican, integrantes de *La mujer pez*, que Ultimo Reino editará en breve con prólogo de María Moreno.

Grave

¿Qué sabe el perro que come de tu mano
si lo que come es parte
de un cuerpo, si parte un cuerpo
cuando come

si el cuerpo es de una bestia
si es el cuerpo de un hombre
si Este Es El Cuerpo
Si cuando come

de tu mano es el cuerpo
de su madre perra, es el delito
de haber matado un cuerpo
aquella vez

(no suman
las que puedan seguir)? ¿Será
que saben
los perros comiendo de tu mano
cómo los cuerpos caen, cómo esta tierra
manda matar, pide los cuerpos?

Rumbosa

El caprichoso andar
de la tristeza al tedio. El asno
de lo deseado sin timón,
bestia dos veces, pasos
como puñales de lo andado,
los útiles de la derrota
machacando
adormecidos miedos de la espalda:
Tan cerca del vacío y pena
de no saber ir al vacío.

Furiosa

Rasgo: separo
la voz de lo que habló
la voz. Un resto

—esa palabra
fuera del sucio mar
de las palabra—
es todo lo que resta
del todo. Aquí
manda la parte.

¿Verdad los cuerpos? ¿La verdad
de aquella voz como promesa
de lo que harán los cuerpos?
Esto vacío que se toca
canta en la lengua muerta
de los peces, dice
lo doloroso del error:
un rasgo
para aspirar al todo

Reuelta

¿Y si antes fuera ahora,
decir la verdad bien,
lo conocido
de la verdad, la mano
corrigiendo el tránsito
de lo errado, lo escrito, lo sucio verdadero?

Y si pudiera eso y aun
pudiendo
matara el curso de la mano
lo transitorio del recurso,
la mancará?

Y si es así ¿no es claro
lo inútil de la historia
lo bueno de saber
que la pasión es nada?

Lo ganado

Si toca, yerra.
En esa marca fiera hay surcos
y olor a chamusquina
para mostrar que en la memoria
es todo quemazón, dolor. Si yerra
toca para sí,
deja su nombre en una piel o al bies
de lo visible
traza una historia del error. Al toque
llama nudo, paso o escalón
y ama en granel, errático, tocado.

En visión

Esa mujer, los peces
sufren peor
que los de andar a oscuras
los cieguitos
(Nadie dirá "la mujercita"
por más que al verla
morir
hinchada, así, de luz,
dé lástima la pobre)
sufren peor
los peces, la mujer
moviéndose
sin párpados, así
mirando sin parar
tan ávidos los ojos
para lo que hay que ver.

"I speak of the painter in general and of his relation to the old picture, the work of his hand, that has been lost to sight and that, when found again, it put back on the easel for measure of what time and the wather may, in the interval, have done to it."

Henry James

Entre el secreto y el misterio hay relaciones que nada tienen que ver con la literatura, y sin embargo el trabajo que cuesta establecerlas exige a menudo su colaboración o su intriga. Preferiríamos que no, que uno u otro prevaleciera, que a lo sumo se relevaran —el secreto, el misterio—, para que al fin todo sea conocimiento o ignorancia. El caso de Nora Fo, que trabajaba con ese criterio, tal vez pueda ayudarnos. Ella tenía esperanzas: una noticia —el secreto de la copia de un gramo de la Escuela de Dalencourt— iba a apoderarse del interés del mundo... Con ese criterio y con esa esperanza, y con el auxilio del catálogo de Samson Arbiter, había logrado redactar una monografía que casi nadie leyó; pero eso le importaba muy poco, porque cuando estuvo a punto de realizar un descubrimiento, la sombra del misterio se interpuso. Si bien el reino del secreto es la redacción, el misterio... Pero vayamos por partes.

Entre 1881 y 1887, Josiah Dalencourt fundó y mantuvo, en un alejado punto de la Patagonia que él y sus discípulos llamaban Colonia Carlyle, una escuela de bellas artes. Josiah Dalencourt era pintor; el ejercicio de esa profesión en tiempos difíciles lo había acostumbrado a definir su destreza en términos de oficio. Parece que de Penzance en Cornwall lo obligó a irse una entusiasta coalición de males; la fortuna en juego de una mujer que después perdió mucho tiempo escribiendo cartas, la ofensa de un prebendado del distrito, un retrato que incluía a ambos justo entre la ofensa y el tiempo perdido. La reseña de Samson Arbiter resta dramatismo a estos incidentes. Dice que a Dalencourt lo cautivó la idea de viajar de un punto extremo a otro (la idea "original" había sido Tierra del Fuego). "Paisajista notable, bucolista en ciernes", tradujo Nora, "Dalencourt nunca tuvo el menor talento para los retratos: vivía a sus anchas en la geometría lacustre (?) de su paleta. La gravedad, la inercia, la lenta imaginación de los fenómenos meteorológicos de Penzance, lo eximieron de parecer trivial; parecía ubicuo. Hay en la práctica de la detención y la demora de Josiah Dalencourt algo que está siempre a punto de ser filosófico también, aunque no nos haya sido revelado". Hay algo más (pero esto sólo lo pensaba Nora): Dalencourt se arrepintió de dejar atrás un paisaje que contenía un conjunto de monótonas ausencias y cuya perfección administraba ya todos los matices de su inspirada falta de recursos.

Los alumnos de Dalencourt, a su vez, no lo imitaron sin añadir un toque maestro: La copia de un gramo. En las demarcadas e irreparables telas que estudió con lupa en la casa del viudo, pero también en las reproducciones del catálogo de Samson Arbiter, Nora pudo advertir la misma utilidad fantasmal a la luz de una deliberación distinta. "Esa suma de omisiones adictivas, ese prolijo derroche de tiempo, esa caudalosa reserva" no eran "la templanza que los discípulos, émulo de una simulada rivalidad, adquieren finalmente para provocar al Magister". Dalencourt, que sin duda cortejó la adulación, había protegido el secreto en la singularidad de los elegidos. Por otra parte, como Samson Arbiter

La copia de un gramo

Luis Chitarroni es el crédito de una generación desacreditada. Esto explica, en parte, su afición por el trabajo de las contradicciones. El reverbero mediterráneo de su apellido oculta las noches dadas a la anglofilia, hurgando en catálogos y manuscritos como un concentrado baqueano que sólo interrumpe la lectura para exhibir su atiplada entonación del received standard. Lector en la Editorial Sudamericana, no ha perdido en el ejercicio de ese puesto su condición oracular para lo más granado de la literatura vernácula. La fina erudición desplegada en las Siluetas que escribe para Babel vela a su vez una sorprendente colección de aforismos obscenos y charros relatos populares que sólo cuenta después del cuarto o quinto vaso de Old Mortality (siempre seco). Suele alardear, por fin, de su insobornable condición de inédito. Estas páginas de Babel cierran con algo de su prosa la filigrana de este juego.

Un cuento inédito de Luis Chitarroni

sugiere, la espera era importante. En ella misma se cifraba la proporción del misterio, que elude siempre las "medidas" del secreto. Los playos dominios empastados, la ciénaga de siena cubierta por cicatrices rojas, los declives dóciles a una materia resistente, convencieron a Nora del valor superlativo de esa educación clandestina. Nada de lo perdido se recuperaba en Dalencourt, nada de lo aprendido.

Cuando Josiah Dalencourt se estableció en Colonia Carlyle era joven y apreciaba el hecho de que la muerte nunca tardase tanto como para que él pudiera ver el secreto difundido, pero sabía también que la copia de un gramo necesitaba de la espera de los alumnos para llegar a sus manos.

Tres siglos antes, más o menos, Tashtego Ruys había deslumbrado a los favoritos de la corte con el sigilo veladoso de la copia de un gramo. Tenía el peso y la talla del rey Tudor, que era artista también, y la misma pasión por los instrumentos de cuerda y los refinamientos de moribundo. Nupcial o ecuestre, los retratos de la época hacían ostensible su elegancia un tanto anacrónica. El apellido Ruys, además, contribuyó a la confusión general acerca de su origen: el padre de Tashtego bien pudo haber sido un noble castellano que se hizo llamar Royce después de la Reforma, o un fraile burlón que bromeaba acerca de las ventajas teológicas de ser español antes. Lo cierto es que Tashtego Ruys había observado la luz de este mundo como nadie. Un día de tantos, el tamaño súbito de

un grano de arena en la palma de su mano se convirtió en la representación precisa del instante —de ese breve lapso en que el tiempo, por el peso de la luz, se adensa en espacio puro—, y sus ojos —los de Tashtego Ruys, "el divino copista"— habían vuelto de la experiencia tan saciados, que desde entonces se creyó dueño de todas las propiedades del misterio.

Con resignación tuvo que considerar algunos años más tarde que también el misterio tenía edad, que el de él alcanzaba la madurez cuando la nostalgia de la juventud de otro le imponía los deseos, y decidió embarcarse.

No en vano el tiempo pasa. No en vano la muerte, en los tiempos de Tashtego Ruys, viajaba como un pan de huego bajo los pliegues de ropa de unos embajadores lastrados por todos los atributos de la comedia del saber, mientras un hombre que podía reducir el tamaño del mundo al peso de un grano de arena cambiaba mil veces de nombre sin cambiar de lugar de residencia. No en vano el tiempo pasa en vano. No en vano la muerte, en los tiempos de Josiah Dalencourt, permanecía inmóvil entre gusanos vencedores, mientras el cadáver de un hombre cuya biografía puede considerarse un registro de cambios de domicilio, era velado por una caterva de borrachos una noche de comicios. Vida y tiempo son convenciones irracionales, pensaba Nora Fo, no razones históricas. Josiah Dalencourt, que acaso compartía ese criterio, hizo lo que pudo. Había oído

que Tashtego Ruys partió de Liverpool con rumbo desconocido en 1570; en 1881 se dedicó a esperarlo, sabiendo lo que tarda el tiempo, en una desorientada colonia patagónica.

Pero el secreto había coronado la espera. Nora imaginaba la escena en planos lentos: Josiah Dalencourt en el medio, con su caballete altísimo y sus largos pinceles; los discípulos más avanzados cerca de él, frente a atriles pequeños; los menos, alineados atrás, con sus telas sobre las rodillas. Inmerso en luz ultramarina, Josiah prestaba atención a un ruido. El hombre que tenía el secreto de la copia de un gramo (una versión estilizada de Tashtego Ruys) atravesaba el umbral ("las puertas de Dalencourt", había comprobado no se sabía cómo Samson Arbiter, "permanecían abiertas") y llegaba hasta Josiah Dalencourt. "Señor", le decía entonces Josiah, "lo estábamos esperando", y el extranjero bajaba la cabeza para que los alumnos y Nora pudieran apreciar la reciente tonsura y el nítido perfil de naufrago.

En este punto, Nora recordaba una observación casual, ínfima: la austera dieta de "caldo de torrezno y pan ácimo" con que Dalencourt, siempre según Samson Arbiter, "solía interrumpir sus ayunos". Después, se preguntaba una y otra vez cuál era la índole del secreto. ¿Se trataría de una sutilísima observación óptica que, mucho antes de Newton, contemplaba "la gravedad, la inercia" y "la lenta meteorología" privilegiadas en Dalencourt? Si era eso, y puesto que ninguno de los cuadros de la vieja escuela —la de Tashtego— había perdurado, ¿qué vigencia tendría el secreto cuando lo reveló el extranjero?

1.

Elvira, la nieta de Josiah Dalencourt, había heredado veintisiete cuadros pintados en Colonia Carlyle, de los cuales sólo doce eran conservados por el viudo. Había heredado, además, la autoridad de convertir los informes meteorológicos en veredictos, de acuerdo con el marido, y una gran pericia manual que éste no se atrevía, en fin, a llamar talento.

El viudo recibió a Nora Fo una mañana de mayo. El tono descampado y algunos desatinos de la conversación le demostraron que el pobre hombre tomaba prestadas sus palabras de alguien que tampoco debía de ser muy inteligente. Todo el tiempo, flotaba en la atmósfera la ausencia —o el fantasma, pensó Nora— de un interlocutor complejo. El matrimonio había sido muy feliz, aunque no habían tenido hijos. Junior —el hijo de Josiah, el padre de Elvira— también se propuso volver a Colonia Carlyle, le contó el viudo. Pero se encontró con un panorama desalentador: la vieja casa de piedra que albergaba a Dalencourt y a los alumnos había sido vendida a unos terratenientes, Rodríguez Guano, o algo así, que al final resultaron ser primos lejanos suyos, de él. (Las propiedades se volvían de inmediato objetos muy inútiles en manos de los Dalencourt, averiguó después Nora en la casa de Tamborain).

Junior estuvo dando vueltas por el lugar, acarreado los instrumentos ópticos de Josiah, y hasta llegó a establecerse temporalmente en Monte Roano. Allí, según Elvira le había confiado, Junior tuvo un hijo con una nativa, que murió al darlo a luz. Luego, de acuerdo siempre con el viudo, Junior "se hizo marinero" y estuvo más de diez años dando vueltas por el mundo, al cabo de los cuales volvió a Bahía Blanca (donde Josiah vivía con su mujer —la madre de Junior, la abuela de Elvira— desde que abandonó Colonia Carlyle) y conoció a una joven de nombre gracioso (Eminia Ormiani), que trabajaba de funámbula en el circo. Con esa joven se casó, y algunos años más tarde nació Elvira.

Nora Fo, que era muy aficionada a los

horóscopos y que alentaba ya una débil hipótesis de caracteres animados por la cronología (la persistencia, la mera perduración) y la meteorología (los divinos soplos del talento), pensaba que era muy justo que Josiah y Elvira compartieran un signo de fuego mientras el voluble Junior tenía que resignarse a llevar sólo un signo de agua, o a disputárselo, por otra de las ingenuidades del misterio, al viudo.

El viudo lamentaba, a su vez, que Junior y Elvira hubieran muerto de una enfermedad que el viejo Josiah en su lecho de muerte había maldecido citando —de creerle a Elvira, “que solía fantasear”— unos versos de, si no recordaba mal, un abuelo de Darwin. Pero Junior y Josiah, agradecía Nora, recordando la amplitud oceánica del tiempo, murieron mucho antes que Elvira.

Cuando el viudo finalmente condescendió a mostrarle los cuadros, Nora advirtió que sólo unos pocos eran capaces todavía de suscitar la admiración. El resto eran marinas casi desvanecidas, ensayos de la caída sin Ícaro ni anécdota a la vista, vastas turbulencias a lo Turner sin la lenta velocidad del genio en su interior. En tres —“El tono mayor”, “La visita del obispo”, “Catálogo de la Anunciación”— brillaba el grano del misterio: la apariencia era posible, la claridad diurna impedía una catástrofe, la calidad de la luz bamizaba aún la evidencia del secreto de la copia de un gramo. Se destacaba “La visita del obispo”, con su fauna sepultada y los “motivos” o “avisos” atmosféricos casi en relieve, tildes que el tiempo o el clima, y aun la coalescencia de ambos, había trazado sobre las borrosas figuras en una alameda repetición calendaria. El viudo le prestó a Nora una lupa y le dijo que así solía observar Elvira los cuadros. Entonces Nora pudo verlo. Vio una mancha sepia que parecía un deliberado descuido, vio dos gruesas curvaturas semejantes a caparazones de tortuga minúsculas, vio una especie de rastro hialino en descenso hasta una mezcla de esquirlas de mica y pedacitos calcáreos...

Esa misma noche, en su estudio, frente a la monografía inconclusa, imaginó de nuevo la escena de la transmisión del secreto. El extranjero llegaba con una peluca anticuada y largas medias blancas. Traía consigo un cofre pequeño. El turbio sol de la resolana hacía brillar los herrajes. Josiah Dalencourt lo recibía con una reverencia. El hombre extraña del bolsillo de su jubón una llave, la introducía en la cerradura del cofre y mostraba luego a Dalencourt y a los discípulos el interior escalarta, vacío. Luego, levantaba algo del suelo y lo exponía a los rayos del sol. “¡Vean cómo esta fruta seca!”, pronunciaba dificultosamente el español, “se ha convertido en una granada”.

¿Qué habían visto, que vieron?, se preguntaba Nora Fo, y agregaba al interrogante incisos y añadidos. La bella de un secreto se banaliza en transmisiones inoportunas: en realidad, quería pura sí la obviedad y la cautela ceremoniosa o secundaria del rito. Cuando hablaba con sus amigos, por ejemplo, o con autoridades reconocidas, cedía a una elocuencia imprudente... Entonces recordaba de nuevo la conversación con el viudo.

Algunos años antes de morir (Nora supo después por Tamborain que nueve), Elvira había emprendido la reconstrucción de la Escuela de Bellas Artes de Dalencourt. Un viernes por la mañana se despidió de su marido —a quien nunca más volvería a ver—, y un día después llegó a Cabo Roano. La guiaba un interés suplementario: averigua cuál había sido la suerte de su medio hermano. Durante dos meses, atestigüados por cuatro lacónicas cargas que el viudo conservó, Elvira se había dedicado exclusivamente de reclutar alumnos para la Escuela.

2.

Tamborain le contó a Nora Fo que los alumnos iban a ser veintisiete, que fueron finalmente diez (“nueve”, corregía, “uno se escapó”), que Elvira pretendía, y de hecho logró, bautizarlos con “triadas alfabéticas” (tres con a, tres con b, tres con c), y que se establecieron (pero eso Nora ya lo sabía por el viudo) en una propiedad de él, de Tamborain, en Monte Roano. También le contó la historia del medio hermano de Elvira. Se había vuelto loco. Solía llegar a cualquier parte montado en su tobiano y empezar, en cualquier parte, a hacer una fogata. Se vestía de indio. Es decir, se sacaba la ropa de caridad que le daban y quedaba en taparrabos. Las veces que lo tenían en las casas —o en el convento, o en el dispensario—, se escapaba a los pocos días. Era tan insensato que un viejo español del lugar le había puesto de nombre *Rienda Suelta*, y el pobre nunca pudo (o se propuso, pensaba Nora) sacárselo. Iba dejando caer a su paso tabaco, porque “se perdía”. Tamborain lo había tratado, pero entonces *Rienda Suelta* era ya un viejo mustio con una enorme hernia que lo obligaba a estar todo el tiempo postrado. Algunos decían que la tenía “porque se daba el gusto con los animales”. Y es cierto que resistía las horas muertas de una espera inútil acariciando un ratón de campo o una mara, que con paradójica curiosidad se le acercaban. Además, usaba una vincha de dientes de guanaco, que Tamborain había conservado después de que *Rienda Suelta* murió, y que al final “consideró pertinente” entregarle a Nora como único legado del pobre tipo.

Desde que se enteró por el viudo del proyecto de Monte Roano, Nora había fantaseado con la idea de ir a visitar a los discípulos de Elvira.

Le pareció que todo llegaba a su punto de extenuación cuando los amigos, que mientras ella hablaba de sus investigaciones imaginaron al principio una nota periodística sobre drogas, hablaban ya tranquilamente de la copia de un gramo con la reserva que se dedica a un deseo —o a una frustración— íntima.

Nora le pidió a la viuda que enviara un telegrama a los inquilinos de Tamborain en Monte Roano, ya que, tal como le había contado, “mantenía unas relaciones amistosas que nunca pasaron de eso”, y le aseguró a unas cuantas personas que volvería con el secreto copiado. El secreto de la copia de un gramo. Después de dejar en orden los pocos asuntos que postergaba, Nora viajó hasta Monte Roano. El viudo le había dado la dirección y el teléfono de Tamborain; unas horas antes, Nora lo llamó para avisarle.

No la sorprendió que Tamborain fuera un hombre culto. Ese solterón apagado y despótico tenía “encanto” de escorpiano, se dio cuenta Nora, y sabía además tratar a las mujeres. Se imaginó que algo había pasado entre Elvira y él, pero no pudo darse cuenta si las insinuaciones de Tamborain formaban parte ya de un repertorio inhibido por la falta de agudeza de sus interlocutores habituales. Elvira era atractiva y él parecía coleccionar esos segundos pensamientos de los tímidos... de todos modos, del secreto no sabía nada.

Tamborain le refirió a Nora que muchas veces había hecho compras para Elvira y sus pupilos: papel barato, víveres, pinceles. Claro que los pupilos no eran, seguramente, lo que Nora creía. Habían quedado sólo tres. “Los tres huérfanos originales, como los llamaba Elvira”, recordó Tamborain, continuaban —si bien él no sabía cómo— pagando el alquiler: el viudo (Nora advirtió el desprecio) les mandaría plata. Claro que ella iba a tener por sí misma ocasión de “estudiarlos”. Ya iba a ver, cuando los viera. Tamborain los llamaba “el redil” o “la tribu”.

Esa noche, en el cuarto de huéspedes



de la casa de Tamborain Nora tuvo un sueño. Soñó que estaba en la capital (todos en el sueño se encargaban de aclarar que estaba “en la capital”) y que ella era tan famosa como alguien a quien (sus amigos, sus compañeros de asiento en el viaje, Tamborain) esperaban. La espera era “teatral”, “literaria”: una mano amiga le ofrecía un canapé de caviar mientras una boca atrás de ella —Nora— murmuraba: “Nadie llega a la capital sin anunciarse”. Descubría entonces a una mujer muy linda, de facciones orientales, que se abanicaba. Antes de perder el equilibrio y despertarse, Nora veía que la mujer caminaba sobre una cuerda floja a pocos centímetros del suelo.

Nora se acordó del sueño tarde, cuando el sulky se acercaba a la casa de la “tribu”. Por la carta o el telegrama del viudo, los últimos dueños del secreto de la copia de un gramo estarían esperándola. Tamborain le prometió a Nora, antes de partir, que esa misma noche él en persona o el peón pasarían a buscarla.

3.

Aldebrando, el mayor, la recibió de pie junto a la tranquera. Los otros dos, que no llevaban sombrero, eran Anselmo y Atanor, bajos, morrudos, intensos, y parecidos como hermanos, aunque Atanor, más trigueño, usaba el pelo largo. Cuando Elvira los había “adoptado”, Atanor tenía seis años. Pasaron nueve con ella (todo esto Nora lo supo por Tamborain; el viudo no los individualizaba).

Aldebrando encabezó el grupo y la condujeron hasta la casa, una verdadera choza, con luz pero sin gas. Nora había oído muchas veces la expresión “nido de caranchos”; sólo tuvo una imagen apta cuando vio, a pesar de la escasa luz proyectada por una solitaria lamparita, ese interior. Cestos llenos de plumas grises, cilindros de metal que a Nora le recordaron los instrumentos ópticos del viejo Josiah, esteras gastadas, láminas que tal vez fueron mapas o cartas de navegación, piedras de afilar, aperos, latas, neumáticos, caracoles, estaban dispersos a lo largo y a lo ancho de la habitación principal. En el fondo, se distinguía un resplandor: sobre una de las paredes colgaba una foto de Elvira con cinco chicos.

Le pidieron a Nora que se sentara y después, disculpándose, le trajeron una silla. Ellos se sentaron en el suelo. La miraban muy de abajo con los oscuros ojos humedecidos. Nora oyó un ruido lejano y trágico y pensó que la mañana se despedía.

Todo, le dijeron, se lo debían a la Maestra. Gracias a ella, habían aprendido a escribir “y yo”, agregó Anselmo, orgulloso, “a leer”. Atanor trajo primero unas mulletas (eran de la Maestra, que las usaba pa-

ra “corregirlos” (?)) y después, del cuarto de al lado, un cuadro que habían hecho entre todos. Nora alcanzó a ver un pájaro con las alas extendidas y unos cuantos nombres garrapeados con una torpeza no exenta de salvajismo. Después le mostraron diferentes trofeos: una especie de escapulario contenía un retrato de Enrique VIII o de Tashtego Ruys “que la maestra usaba colgado del cogote”, una lupa rota que les causaba mucha gracia (“mire que grande se ve”, decían, y Nora contemplaba, a través de un arco, el inalterado tamaño de una piedra o una pluma), un reloj roto (Aldebrando pronunció un murmullo de desaprobación), una paleta que exhibía grabado el monograma “J.D. Nora sonrió e hizo alarde de su curiosidad profesional. Preguntó si no habían seguido dibujando. Anselmo le contestó que no, que cuando la Maestra “se fue” ya no habían querido dibujar más. Atanor dijo que él había seguido dibujando a escondidas, pero cuando Nora le pidió ver alguno de los dibujos, asintió con la cabeza y estalló en una carcajada. El pelo, pajizo y seco, le llegaba hasta los hombros.

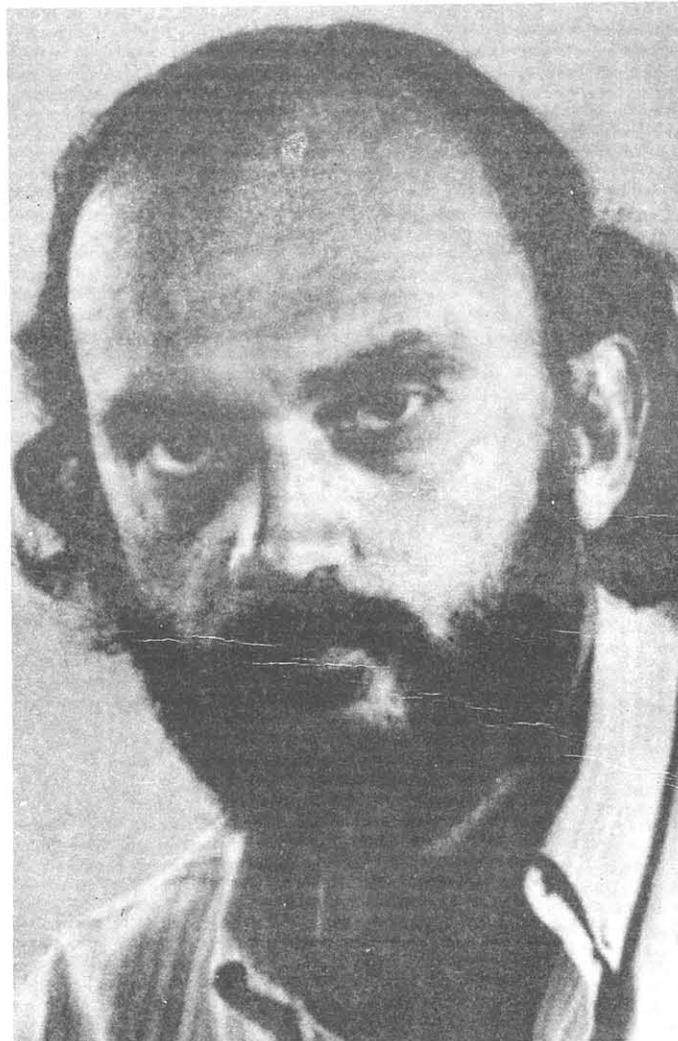
Entonces Aldebrando hizo un gesto con las manos, como si apludiera muy cerca de la nariz, pero sin dejar que se tocaran las palmas. Los otros dos se persignaron como los ortodoxos, observó Nora, llevándose a la frente, al centro del pecho y a los costados, sólo tres dedos. Atanor fue hasta el fogón y trajo el caldero. “La sopa espejo”, dijo para nadie Aldebrando. Y después, en voz muy baja, a Nora: “¿Quiere tomar con nosotros la sopa espejo?”

Nora empezó a ser presa de una desilusión sin límites. Algo decepcionante en extremo había dado vueltas por ahí. Empezó a entender eso que era penoso y sin motivo, pero inevitable. El secreto de la copia de un gramo estaba perdido. Elvira muerta, el viudo tonto, ese hombre culto sin pasión y los pobres palurdos... ¡Qué horror, qué lástima! Algo había ocurrido mal. Algo se había traspapelado o no se había tomado la molestia de existir. Un secreto técnico, una receta, podrían haber sido escritos. Elvira si hubiera querido, Josiah, el propio Junior si... En algún momento, entre esas ráfagas de desaliento, Elvira contestó que sí. Ahora tenía entre las manos una vasija de barro humeante. Al lado de ella, Atanor susurró: “La sopa espejo”. Cuando Nora dio vuelta la cara para decir de nuevo “sí” o preguntar de qué estaba hecha esa porquería, encontró en el rostro de Atanor una mirada vacante. Miró a Aldebrando, que se había puesto una especie de corona de huesos amarillentos en la cabeza y observaba fijamente la lamparita desnuda que colgaba del techo, y después a Anselmo, cuyos ojos se dirigían a Aldebrando con una expresión de vacío igual a la de Atanor. Nora recordó de nuevo la dieta de Josiah Dalencourt, insinuativa de su pobreza decente, y el interés de Samson Arblit por registrar ese detalle. Se oía a lo lejos un silbido fuerte, el canto de un pájaro incendiado. Comprobó que la vasija tenía en el fondo unas rugosidades, protuberancias o costras parecidas a uñas humanas, y luego se dio cuenta de que eso era posible porque, a través del humo, el contenido era una materia coloidal o líquida casi transparente. La palabra “espejo” empezaba a parecerle razonable, aunque la conducta de “la tribu” no lo fuera: Aldebrando seguía mirando la lamparita; después, sus dilatadas pupilas bajaban hasta su propia vasija y la mano con la cuchara avanzaba rápidamente y subía hasta los labios, como si con ese movimiento veloz se llevara a la boca la luz misma, no su reflejo en la superficie de la sopa. Nora miró entonces a Anselmo y Atanor, que lo imitaban con cierto retraso. Cuando se decidió a probar la primera cucharada, también la boca de Nora estaba ávida de ese brillo fugaz.



Roberto Fontanarrosa

Cualquier rosarino sabe que Fontanarrosa es un canalla. Más allá de esta pasión por la divisa de Central, sus fervores se concentran en una abarcadora producción: historietas (auténticos clásicos a esta altura), cuentos, novelas, guiones para espectáculos. La rigidez de las taxonomías lo define como humorista. ¿Cuál es su gracia? Roberto. Para someterlo a estas preguntas Babel debió perseguirlo hasta El Cairo, un oasis de tradicionalismo en el corazón de Rosario. El debilitado sujeto de enunciación que —se dice— emerge de este cuestionario, desvela el otro rostro de este autor. Serio como perro en bote.



1) ¿Qué fue lo primero que escribió?

— Supongo que un cuento de cowboys.

2) ¿Recuerda cuáles fueron sus motivos?

— Integraba una revista de historietas, hecha a lápiz. La habíamos hecho con Fernando en quinto/sexta grado de la primaria y se llamaba "Intrigas".

3) ¿Quién fue su primer lector?

— Pienso que Fernando.

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

— "Muy lindo el cuentito, Roberto".

5) ¿Conserva algún rasgo de aquella escritura?

— Salvo el gusto por el relato de acción, entiendo que no.

6) ¿Qué estaba leyendo en ese momento?

— Misterix, Rayo Rojo, Patoruzito y también Salgari, Jack London, las aventuras del Príncipe Valiente, Mark Twain.

7) ¿Cómo accedió a sus primeras lecturas?

— En mi casa, con historietas o libros sueltos. Había libros en casa. Y era una época en que la televisión no era aún doméstica. La diversión eran las revistas. *El Tony*, *D'artagnan*. Y los libros de la colección Robin Hood.

8) ¿En qué idioma lee?

— En castellano.

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

— Oesterheld, Salgari, London, David Viñas, Hemingway, Norman Mailer.

10) ¿Cuál es su poeta favorito?

— Casi no leo poesía. No tengo un poeta favorito.

11) ¿Cuándo y dónde se encuentra con escritores?

— Me encuentro más con dibujantes. En Rosario suelo cruzarme con Angélica Gorodischer, con Ada Donato, o con el Negro Ielpi. Cuando viajo a Buenos Aires me encuentro, más que nada, con Juan Carlos Martini o Juan Sasurain.

12) ¿Tiene amigos escritores? ¿Cuáles son?

— Tengo muchos a los cuales, lamentablemente, no los veo con mayor asiduidad. El gordo Soriano, José Pablo Feinmann, Daniel Samper Pizano, el Turco Asís, Elvijo Gandolfo, Carlos Trillo, los ya mencionados Martini y Sasurain.

13) ¿Tiene enemigos escritores? ¿Cuáles son?

— Todos aquellos de los cuales compro un libro y, a las diez páginas, comprendo que debo abandonar porque me aburre.

14) ¿Pertenece a algún grupo?

— Pertenezco al grupo de la mesa de "El Cairo".

15) ¿Cuáles son sus personajes de ficción favoritos?

— El Corto Maltés, el Sargento Kirk, Ernie Pike, Indiana Jones, Buzz Sawyer, Johnny Hazzard.

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

— Estuve enamorado de Audrey Hepburn, de Marie Laforet y de Jacqueline Bisset.

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

— "Sólo es nuevo lo que está olvidado", que leí en el libro *El retorno de los brujos* de Pauwels y Bergier. Lo aplico toda vez que advierto que un chiste mío ya ha sido hecho por otro.

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

— Yo trato de escribir cosas similares a las cosas que yo he leído y me han divertido, informado, entretenido y apasionado. Ojalá yo pudiese provocar en mis lectores esas mismas sensaciones. Pero no sé si lo consigo.

19) ¿Cuál de sus libros prefiere?

— Tal vez algunos cuentos de mis libros de cuentos. Esos libros son como los long-plays. Hay un par de temas buenos (siempre uno de ellos da el título al libro) y los demás acompañan o son de relleno.

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

— La crítica siempre ha sido muy benigna conmigo. Tal vez porque no saben si to-

marme en serio o en broma. De cualquier forma, lo que más puede llegar a preocuparme es la opinión del público. Yo me doy por bien pagado si viene alguien y me dice: "Me cagué de risa con tu libro".

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

Que era bajito, pelado y entlenque. Me molestó porque es cierto.

22) ¿Qué condiciones necesita para escribir?

- Tranquilidad, silencio, y fundamentalmente, que se me haya ocurrido una buena idea.

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

- Cuando aparece una idea, comienzo a decidir en qué rubro puede tener mejor acogida; si servirá para un cuento, una novela, una tira de Inodoro Pereyra, una tira de Boogie, una historieta unitaria o se quedará, simplemente, en un chiste de *Clarín*. Si resuelvo que sirve para un cuento, empiezo a darle vueltas mentalmente, me la cuento montones de veces, anoto algunas cosas. Llega un momento en que decido que ya tengo elementos suficientes, me siento y escribo una aproximación, un boceto. Los nombres, datos y fechas no serán los definitivos. Allí siempre aparecen un montón de cosas más. Luego hago las correcciones, dos o tres veces, cambio cosas, nuevo párrafos, reescribo pedazos, hasta la escritura definitiva. Si es una novela, la cosa es más compleja pero, de cualquier forma, necesito saber hacia dónde voy. No puedo, como otros escritores, comenzar sin saber cuál va a ser el final.

24) ¿Qué está escribiendo en este momento?

- Estoy escribiendo cuentos. Supongo que estarán para el 91.

25) ¿Qué libro le gustaría haber escrito?

- Alguno de Woody Allen, posiblemente.

26) ¿En qué país le gustaría vivir?

- En una Argentina mejor.

27) ¿En qué época hubiera elegido vivir?

- En ésta.

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

- ¿Quién me asegura impunidad?

29) ¿A quién resucitaría?

- En muchos momentos de mi vida, me gustaría tener a mi viejo, cerca.

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

- El cañoncito de dulce de leche.

31) ¿Cuál es la reforma que más admira?

- No sé.

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

- Mafalda.

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

- No tuve ni tengo.

34) ¿Tiene algún fanatismo?

- El fútbol.

35) ¿Cuál es su cuadro preferido?

- Rosario Central, lógicamente.

36) ¿Cuál es su olor favorito?

- El olor al césped recién cortado, el olor a lluvia, el olor a gomería, el olor a tucú, el olor aquel que tenía la parte granulada de las cajitas de fósforos de cera, donde se raspaban los fósforos para encenderlos.

37) ¿Practicó deportes alguna vez?

- He jugado toda mi vida al fútbol, mal.

38) ¿Cuál es su comida favorita?

- La carne al horno con papas.

39) ¿Cuál es su bebida preferida?

- El vino.

40) ¿Tiene algún vicio o adicción?

- Me gusta el fútbol. Y también las mujeres. Pero esto último no sé si es un vicio o una adicción.

41) ¿Cuál es su nombre favorito?

- No tengo un nombre favorito. Pero soy particularmente cuidadoso cuando eli-

jo nombres para mis personajes.

42) ¿Cuál es su chiste predilecto?

- Cambio el gusto por épocas. Tal vez alguno de Quino.

43) ¿Qué materias eran sus puntos débiles?

- Matemáticas, Física, Química. Las matemáticas son una depravación del espíritu.

44) ¿Hay alguna ciencia que le interese particularmente?

- Las que estudian a los animales.

45) ¿Cuál es su música favorita?

- Los clásicos populares. Gardel, los Beatles, Sinatra, Serrat, Yupanqui, Silvio Rodríguez, Milanés, Goyeneche, Zitarrosa.

46) ¿Qué siente al cantar el Himno Nacional?

- Una especie de incomodidad.

47) ¿Cómo definiría la argentinidad?

- Cualquiera podría definirla: es el Ser Nacional.

48) ¿Convive con animales?

- Sí, con un gato que se llama Pilín. Pero no es muy dado.

49) ¿En qué ocupa su ocio?

- Juego con mi hijo, voy a "El Cairo" a hablar pavadas con los muchachos, leo, veo fútbol.

50) ¿En qué medida su condición de escritor ha influido en su relación con las mujeres?

- A veces se acercan por curiosidad. Otras veces se alejan por temor a aparecer en algún cuento mío, puerco.

51) ¿Qué películas vio varias veces?

- Casi nunca veo películas varias veces porque me da la impresión de que me pierdo otras, nuevas. Pero ví varias veces La fiesta inolvidable, con Peter Sellers.

52) ¿Qué medios de prensa lee?

- *Leo Clarín, Humor y El Gráfico.*

53) ¿De qué vive?

- De mis publicaciones en *Clarín* y de mis libros.

54) ¿Qué relación tiene con el dinero?

- Distante. Lo maneja mi mujer, Liliána. Cada tanto me da algo de dinero para mis gastos.

55) ¿Cómo imagina su momento perfecto?

- ¿Hay un Nobel de literatura humorística?

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

- Mi primer día de clase. Intenté escaparme un par de veces y me atraparon.

57) ¿Qué le produce más vergüenza?

- Me dá no se qué decirlo.

58) ¿A qué le teme más?

- A morir mucho antes de lo previsto.

59) ¿De qué se arrepiente?

- De haber tratado mal a cierta gente que no lo merecía.

60) ¿A quién desprecia?

- Tal vez a los acomodaticios, a los chupamedias.

61) ¿Qué detesta por encima de todo?

- No lo sé.

62) ¿Cuál sería su mayor desdicha?

- Que le pasara algo malo a mi hijo, Franco.

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

- Creo que soy aburrido.

64) ¿Cuántas horas duerme?

- Nueve o diez.

65) ¿Cómo le gustaría morir?

- Durmiendo.

66) ¿Cree en Dios? ¿En cuál?

- Creo en algo superior. Pero me doy cuenta de que creo por conveniencia, cuando necesito creer.

67) ¿Cuál es su divisa?

- El austral.

68) ¿Qué habría querido ser?

- Centrodelantero de Rosario Central y de la Selección Nacional.

69) ¿Para qué sirve un escritor?

- A mí los escritores me entretienen, me educan y me acompañan. Ya es mucho.

RADIO CLASICA TAMBIEN LEE BABEL

En las nuevas traspas de Radio Clásica
Babel comenta libros de viva voz.
De 0 a 4 hs., en el 97.5 FM



TALLER PLURAL

DE ESTUDIOS ARTÍSTICOS Y LITERARIOS

Un lugar para el diálogo y la reflexión
sobre la literatura

Cursos y Seminarios 1990

✓ **En torno a la posmodernidad** (seminario): El debate modernidad-posmodernidad. Hacia una caracterización de lo posmoderno. La posmodernidad pensada desde la realidad latinoamericana. Textos de Lipovetsky, Vattimo, Lyotard, Baudrillard, Habermas.

✓ **Literatura y cine**: El diálogo de dos lenguajes en la expresión del hecho artístico. Problemática general de la adaptación de un texto literario a los códigos cinematográficos. Las grandes obras y los grandes directores: "El Amigo Americano" de Wim Wenders, "Solaris" de Andrei Tarkovsky, "Blade Runner" de Ridley Scott, "Muerte en Venecia" de Luchino Visconti, entre otros.

✓ **La policial negra norteamericana** (como antipolicial): Problemática del héroe. Uso de la violencia. Climax. El sentido del final. El tema del dinero y la mujer en la obra de Hammett, Chandler, Margaret Millar, Patricia Higsmith y otros. -curso coordinado por Marga Averbach-

✓ **El cuento -de la lectura a la escritura-** (curso-taller): Los principios constructivos generales del cuento en los siglos XIX y XX. Evolución del cuento como género narrativo con leyes propias: Poe, Chéjov, James, Joyce y los cuentistas latinoamericanos contemporáneos. Elaboración de un cuento a partir de unidades creativas mínimas.

Informe e inscripción (de 14 a 19 hs.)
Sante fe 2843 - 9º "H" Tel.: 83-0513

Conversaciones con



Ernst Jünger

Por Julien Hervier

*La larga vida de Ernst Jünger (Heidelberg, 1895) está marcada, como la de casi todos los protagonistas de la primera mitad del siglo, por las dos guerras mundiales. En sus años mozos, antes que la literatura, lo que impulsó sus pasos fue un entusiasmo juvenil por las aventuras y una inicial vocación militar. Alistado en la Legión Extranjera, fue rescatado de allí por su padre para terminar el bachillerato; su alistamiento voluntario en la primera gran guerra le dejó un saldo de 14 heridas, el grado de teniente y la orden "Para el mérito". La segunda guerra lo encontró leyendo a Herodoto, volcado enfáticamente contra el nazismo y siendo ya un escritor célebre. Su actuación en la campaña francesa de 1939 —se dedicó a proteger a los civiles y el patrimonio cultural— le valió el reconocimiento del mundo aliado pero también suspicacias y resentimientos de ambos bandos. A su copiosa obra narrativa —*Tormentas de acero* (1920), *Corazón azaroso* (1929), *Sobre los acantilados de mármol* (1939), *Heliópolis* (1949), *Abejas de vidrio* (1957) y otras— hay que agregar sus abundantes diarios, sus excelentes notas críticas y ahora esta imperdible serie de entrevistas con Julien Hervier que el Fondo de Cultura editará en Argentina en estos días.*

Estas conversaciones son, en lo esencial, el fruto de mis encuentros con Ernst Jünger en ocasión de su nonagésimo aniversario. A continuación de entrevistas precedentes, publicadas en periódicos franceses, me había propuesto ser su interlocutor en emisiones previstas por diferentes radios y televisiones alemanas para festejar ese aniversario.

Estas conversaciones fueron en alemán, en la casa de Willfingen, donde habitaban en otros tiempos los grandes guardabosques de la familia Stauffenberg y que todos los fervientes de Jünger conocen bien. Para mí, siguen siendo inseparables de una atmósfera luminosa donde se conjugaban en alternación la visión asoleada del campo suabo, deslumbrante bajo la nieve, y la tibia intimidad de la casa forestal, donde reina Liselotte Jünger, con una cálida discreción. A un tónico paseo de varios kilómetros con Jünger, a menos de veinte grados, sucedía así el crepitar seco de los tapones de champaña, cuyo ruido simpático puntuó a menudo estas pláticas.

He procedido yo mismo a su traducción y he añadido algunas notas que me parecieron indispensables para la mayoría de los lectores franceses. En cuanto a mis preguntas, no he titubeado a veces en abreviarlas, persuadido de que el lector preferiría con todo derecho las respuestas de Jünger.

Julien Hervier

Traducción de Hugo Martínez Moctezuma

I La edad de los Patriarcas

Los salmos. Lichtenberg. La melodía de la vida. Momentos decisivos. Instantes privilegiados.

Julien Hervier: Conoció a usted hace una decena de años y es usted siempre el mismo. Parece que no ha cambiado; como si hubiera encontrado una verdadera fuente de la juventud.

Ernest Jünger: Yo no iría hasta afirmarlo. La edad de noventa años es, a lo que parece, algo muy particular. No lo he advertido aún especialmente; pero desde hace cerca de un año recibo un correo muy simpático, y cuando encuentro a alguien en la calle, se pone de inmediato a hablarme de ello. Para mí, es más bien un acontecimiento sorprendente: la vida transcurre muy pronto, y en los Salmos se dice que la hierba brota en la mañana y que en la tarde ya está segada; la vida me parece a veces como un día que se alarga. Lo observo a menudo con sorpresa en mis lecturas. En efecto, encuentro placer en aprender cosas buenas de los alemanes; por eso me interesa mucho en la historia. Paso una parte de la noche leyendo obras históricas, y recientemente fui a dar con el viejo Francisco José de Austria, que siempre encarnó para mí la imagen típica y ejemplar de un hombre muy viejo. Y de pronto, ¡diablos!, me di cuenta de que yo era claramente más viejo que él: ¡verdaderamente he debido llegar a una edad muy avanzada! Este es el género de sorpresas a que hacía alusión. No siempre lo nota claramente uno mismo. Pienso en el príncipe regente de Baviera: tenía ochenta años y se encontraba cazando cuando le dijo a su guarda de caza: "Hemos aquí cazando gamuzas, como desde siempre, y no noto nada especial". Y su guarda de caza le responde: "Sí, alteza, pero puede usted creerme que ¡son los otros los que lo notan! "Pienso también en el buen Lichtenberg que cuenta la historia de un carpintero a quien había conocido en Gotinga treinta y siete años atrás, y de quién dice: "Este hombre no me parece más viejo que antaño, cuando lo encontré por primera vez. ¡Y sin embargo debió envejecer!" Sucede lo mismo conmigo en Willingen. Conozco a algunos campesinos desde los tiempos en que eran chiquillos; pero, a mis ojos, apenas envejecen. Por el contrario, en cuanto se está a cierta distancia, uno se da muy bien cuenta, en personas que encuentran episódicamente durante veinte o treinta años, como los meteorólogos con sus ranas que indican el tiempo en la televisión. Se observa que envejecen y uno saca conclusiones para sí mismo. Y, como Lichtenberg, se puede decir a propósito del envejecimiento que debe evitarse extender demasiado lejos sus esperanzas, como extender demasiado lejos sus piernas.

JH: En el momento en que usted festejaba sus ochenta años, escribió que llegar a tal edad no era ciertamente un mérito, pero que en todo caso ello constituía un logro.

EJ: ¡Claro que sí! Y hoy, cuando me acerco a los noventa años, podría repetirlo con más fuerza todavía. Particularmente en nuestra época: uno lo observa ya con los compañeros, con los contemporáneos que se despiden de uno. En primer lugar los hermanos y hermanas, y después los camaradas de escuela, y después la gente con la que uno estuvo en el regimiento, los de la Primera Guerra Mundial y los de la segunda; esto provoca un desasosiego muy grande.

JH: ¿No es la experiencia más triste, cuando uno mismo conserva toda su vitalidad, ver desaparecer a muchos amigos y seres queridos?

EJ: Sí; es una queja que se remonta a los tiempos más antiguos. Goethe dijo también que esta soledad progresiva era terrible.

JH: Actualmente, ¿piensa usted sobre todo en el pasado o en el porvenir? ¿O vive esencialmente en el presente?

EJ: El instante es preferible, el instante es todo, el instante se reparte entre el pasado y el futuro, y si usted desarrolla esta idea con un rigor lógico, todo debe pues estar presente en el instante. Basta simplemente con sentirlo así. Los clásicos lo decían: "Lo que has desperdiciado en el instante no hay eternidad que pueda restituirte", y otras máximas de este género. Es a usted a quien corresponde la decisión. Puede hacer tonterías que serán irreparables para siempre. En cambio, puede tener un feliz encuentro que decidirá toda su vida.

JH: Cuando piensa hoy en su infancia y en su juventud ¿se le aparece su vida bajo una luz unitaria o más bien como una sucesión de episodios muy diferentes?

EJ: Nuestro siglo ha sido fértil en cambios decisivos: cuando la vida de un hombre presenta una unidad, esto se debe a su carácter. Ocurre que uno sea arrojado a las situaciones más diversas. Pero en cuanto a lo que podríamos llamar la melodía de la vida, está allí desde el principio; y hasta que el barco se hunda, como sobre el Titanic, se sigue tocándola, se repite exactamente la melodía. Esto es quizá cierto de cada existencia, pero no todas las melodías son encantadoras.

JH: Si debiera usted indicar cuáles fueron las grandes cesuras de su vida, ¿en qué acontecimientos pensaría?

EJ: Es una pregunta a la cual se puede responder de muchas maneras diferentes. En primer lugar, la vida es un río, ¿no es así?, y este río presenta cierta constancia. Es decir que yo permanezco constante mientras que los acontecimientos cambian. Si se habla pues de cesuras, es necesario por una parte considerar las cesuras históricas y por otra parte las cesuras interiores. Pienso, por ejemplo, en la primera aventura amorosa que determina naturalmente un corte importante, que abre otro universo. Hay también las cesuras biológicas; es decir, que uno es niño, adolescente, hombre hecho y viejo, y finalmente patriarca.

Cuando felicité a mi amigo Carl Schmitt por su noagésimo aniversario, y como yo le hiciera un pequeño cumplimiento, me respondió: "La vejez está terminada; entro ahora a la edad de los patriarcas". He aquí en cuanto a las cesuras biológicas. Y las cesuras históricas, en una vida como la mía que se extiende ahora sobre cerca de un siglo, son también muy claras. Nací todavía en el siglo XIX y de cierta manera, aunque no pasé en él sino cinco años, represento poderosamente su marca. Sobre este punto, me viene el deseo de citar a Talleyrand quien dice que quien no vivió en el siglo XVIII, ¡no sabe lo que es vivir! El siglo XIX no tuvo un carácter tan afirmado en lo concerniente a la naturaleza de la sociedad; pero, sin embargo, sigue estando por redescubrir. Un día que daba un paseo con Valeriu Marcu, un viejo amigo judío que ha trabajado sobre Lenin, me dijo: "Después del siglo XIX, ¡uno se chupará los dedos nada más de pensar en él!" Y ahora, cuando hemos entrado en períodos de turbulencias, no puede uno sino confirmarlo, al menos cuando se ha salido, como yo, de las clases medias de la burguesía, que se sentían completamente en armonía con las concepciones científicas y sociales entonces corrientes. Naturalmente, mis padres tenían también ciertas tendencias revolucionarias. Mi madre, que era de Munich, podía encontrar en el Jugendstil muchos elementos que le interesaban. Los franceses llaman a esto "fin de siglo", y este "fin de siglo" me ha interesado particularmente por sus concepciones: usted ha leído mi relato *Un encuentro peligroso* donde esta decadencia Jugendstil desempeña un papel par-



El amigo de todo el mundo no es mi amigo (Aristóteles).

ticular. La acción pasa en la época en que, creo, la torre Eiffel iba edificada a media altura y en que el caso Dreyfus estaba en gestación. Para mi pronóstico sobre el siglo XX, tengo dos puntos de referencia particulares. Desde el punto de vista técnico, es el naufragio del Titanic... no es éste un excelente pronóstico. Y en lo concerniente al movimiento social, es el asunto Dreyfus. Se asiste aquí a la victoria de la democracia sobre la reacción, se podría decir, aunque el término no convenga perfectamente. Esto juego un gran papel en mis recuerdos de infancia. Mi padre hablaba a menudo del "pequeño azul"¹ de caso Dreyfus. Y yo era ya un poco mayor, en 1911, cuando se hundió el Titanic. Son puntos de referencia de este género los que cuentan en nuestra vida. Hablo aquí de acontecimientos puramente históricos. Recuerdo que un día, no sé ya en qué año, apareció el cometa de Halley; en todo caso yo tenía catorce o quince años. Mi padre estaba allí y nos mostraba ese cometa que no era muy grande pero que se distinguía muy claramente, como un frijol muy gordo, si me atrevo a decirlo. Y nuestro padre declaró: "Tal vez entre todos ustedes, Wolfgang tenga la ocasión de verlo otra vez". El cometa debe volver, creo, el año próximo o el siguiente. En su racionalismo, mi padre enunciaba algo profético que se apoyaba sobre probabilidades. Pero el cálculo de probabilidades ha sido engañador. Mi hermano Wolfgang fue el primero en morir: fue el más joven el que partió primero. Es como si mis padres hubieran conferido una fuerza particular a los que nacieron primero: en efecto, mis cuatro hermanos y hermanas murieron poco más o menos en orden inverso de su nacimiento. Pero, además de los sucesos que tocan a la historia, como la aparición del cometa, hay explosiones interiores que ofrecen sorpresas que nada deja prever. Sin embargo, yo he logrado poco más o menos conservar mi estilo, incluso en las guerras.

JH: De todas sus experiencias, ¿cuáles son las que han contado más para usted?

EJ: Hay experiencias que son la pura adición de sucesos exteriores y hay experiencias que conciernen al hombre interior y que son sin duda las más fuertes. Para mí, un acontecimiento mayor fue la gran ofensiva del 21 de marzo de 1918; esta experiencia fue tan fuerte que la he traspuesto bajo el signo de las sagas islandesas. Fue un gran encuentro: millares de hombres perecieron en algunos minutos. Esto se comunicó inmediatamente al paisaje, pero es difícil describir tal fenómeno: por ejemplo, se abolió el miedo. Esto es ya un signo de que enormes potencias se encuentran muy próximas. Pero digamos también

que estar en las selvas vírgenes, arriba de Río de Janeiro, sentado en el lindero de una brecha —revolotean colibríes y se tiene la impresión de que las flores se están abriendo—, es también muy hermoso. O más bien, esto es lo bello, porque la guerra no lo es: no es sino terrible.

JH: Y entre los dieciocho volúmenes de sus obras completas, ¿cuáles son los libros que usted prefiere?

EJ: Responderé solamente que lo que importa es la idea de haber trabajado en algo radicalmente diferente. Esto me ocurre con *Sobre los acantilados de mármol*, donde tuve la impresión de una pura inspiración. Era aparentemente una situación que hacía a la obra directamente necesaria, en que la pluma iba guiada. Usted conoce también, sin duda, un texto muy corto —¿cómo clasificarlo: es un ensayo, es un sueño?—, la *Visita a Godenholm*, que ha encontrado mucho más lectores en Francia que en Alemania, personas jóvenes, sobre todo, que han sido inmediatamente sensibles a él. Hay en los alrededores fortificaciones celtas; una de ellas se llama la Heuneburg. Ocurrió que una tarde una amiga me propuso ir allí. Pero yo le dije: "Es muy tarde, el sol ya se pone." Por fin, en una palabra, fuimos de todos modos. Estábamos en las almenas de esas fortificaciones, y tuve la impresión de que, justamente ese día, debía haber pasado algo; es lo que se llama los días del destino, días provistos de una significación particular que se relacionan con acontecimientos o que un día se relacionarán con ellos. Era un sentimiento de extrañeza muy inquietante, como si un aire líquido se vertiera sobre ese lugar, un aire a la vez helado y sin embargo ardiente en cierto sentido. Fue un gran momento que se concretó más o menos durante un instante.

JH: A los noventa años, uno podría apartar la vista del mundo. Al contrario, usted se encuentra sobre una especie de clima desde donde contempla todo con más claridad y precisión.

EJ: Es cierto; uno podría desentenderse y esto sería muy agradable. Schopenhauer nació bajo una constelación semejante; pero, después de que por largo tiempo se comportó como una especie de francotirador, se hizo objeto de una atención más marcada que aceptó con reconocimiento. En cuanto a mí, me sería muy agradable consagrarme a mis colecciones: como lo dijo Goethe, uno se retira poco a poco del mundo de la apariencia...

1. En francés, en la entrevista. Es el famoso telegrama comprometedor para el comandante Esterhazy, que uno de sus agentes entregó al jefe del servicio de informaciones, el coronel Picquart, quien desencadenó entonces su contrainvestigación.



Génesis de los conceptos freudianos.
 Paul Bercherie. Trad. Jorge Piatigorsky, Paidós.
 Buenos Aires, 1988,
 451 págs.
 Alrededor de A 75.600

A juzgar por su contenido, la presente obra impresiona como uno de esos trabajos poco frecuentes; su abundante y detallada información, tanto como su estilo directo y accesible, ofrecen en conjunto un penetrante estudio acerca de la génesis conceptual del psicoanálisis.

Bercherie funda su apuesta en una inquietud general que atraviesa toda la investigación: "¿Qué esclarecimiento recibe la obra de Freud al ser reubicada en el contexto histórico en el que levantó su vuelo?". Por contexto debe entenderse no más que aquel que dio lugar al descubrimiento freudiano: un conjunto de conocimientos clínicos en psicopatología, el bagaje de materiales teóricos que Freud tenía a su alcance y le permitieron perimetrar su campo, construir su objeto, pensar su marcha y teorizar sus resultados.

La perspectiva del autor se circunscribe a tres ejes fundamentales, que como vía de entrada dividen la obra en igual cantidad de bloques. En efecto, el texto se divide en tres partes presentadas sucesivamente como: "Constitución del campo clínico histórico", "Las grandes corrientes de la

psicología positiva del siglo XIX", "Génesis y evolución de la metapsicología freudiana".

En la primera parte Bercherie se inclina hacia consideraciones históricas acerca de la historia como entidad clínica; en rigor, concernientes al grupo que dicho cuadro constituía hacia fines del siglo XVII junto con la hipocondría y la neurastenia, antes de ser integrada en el campo psiquiátrico. Asimismo, recorta un territorio específico y estrecho, el círculo de Charcot, en el cual se abrió el campo clínico de los fenómenos inconscientes; brecha en la que Freud se precipitó de inmediato distinguiéndose de su rival Janet por el original estilo de su avance.

Es notable la vastedad de los aspectos clínicos, así como de la evolución general de la noción de histeria que el autor logra desenterrar, en un recorrido que ilumina, entre otras, las concepciones de Pinel, Sydenham, Grisinger, Sandras y Morel. El tópico dedicado al estudio de la hipnosis le otorga su justo lugar en la influencia que dimanó en la doctrina, la metodología de investigación y el tratamiento de la histeria por aquel entonces.

El segundo bloque de la obra constituye el fruto de una reseña acerca de los modelos teóricos gestados por la psicología como campo autónomo, abarcando todo lo largo del siglo XIX hasta principios del XX. No son pocas, como se imaginará, las controversias y los aportes, las marchas y contramarchas, los diversos abordajes, en fin, de tiempos tan productivos. El asociacionismo inglés, el materialismo y el espiritualismo franceses, los experimentalistas, Fechner y Helmholtz, los neuropsicólogos, Grisinger y Meynert, los fundamentos teóricos del modelo evolucionista y sus repercusiones en el ámbito especial de la psicopatología son algunos de los aspectos tratados cuya confección ofrece a la vez un riguroso análisis. Esta segunda etapa del trabajo finaliza con un recorte de los principales ejes de la herencia psiquiátrica en Freud, que como fuente de inspiración o de modelo conceptuales merece destacarse.

La tercera parte del volumen recoge la cosecha de la investigación precedente; "centrada en la constitución y la evolución de los modelos metapsicológicos freudianos, intenta seguir el recorrido teórico de Freud, desde el encuentro de la histeria hasta los últimos documentos en los que identifica los escollos o incógnitas de la obra sin duda más rica que una vida de hombre haya producido nunca". Tal recorrido procura reactualizar la transformación de las teorías y los conceptos freudianos, hasta el punto de restituir los sentidos y señalar los medios de las decisivas mutaciones del pensamiento creador del genial vienés. Lejos se encuentra, pues, de suturar preguntas o disimular oscuridades que caracterizan muchos puntos conceptuales; antes bien, Bercherie se esfuerza en revelarlas desmontando una a una las dificultades, y refiriendo antecedentes cuando el encuentro lo permite.

Así, gran parte de la obra freudiana es considerada atendiendo fundamentalmente a los diversos modelos metapsicológicos, sin dejar de lado, claro está, la variante clínica. Desde los inicios, en los que Freud busca con tenacidad construir una teoría de la defensa, hasta la última refundición de la metapsicología en su estrecho lazo con el concepto, no gratuito, de pulsión de muerte y el armazón de la segunda tópica, el estudio revela, en multitud, focos teóricos aún candentes.

La travesía en su conjunto sorprende una vez más, pues pone de manifiesto una de las enseñanzas freudianas no siempre valoradas, cual es la persistente disposición por cuestionar cada nivel conceptual cuando uno cree que las aguas se han calmado.

Omar Mosquera



Escansión-Nueva Serie. Publicación Psicoanalítica. La Escuela.
 Varios autores. Manantial.
 Buenos Aires, 1989,
 142 págs.

Si en la calle Lille, Tristán Tzara se mantenía bien atómico frente a la lectura de *La Instancia de la Letra*, en otro sitio de París cientos de apóstoles ardían por la palabra de Lacan. Era en la Escuela Freudiana de París y corría el año 1980 cuando Lacan, solo frente al hecho del Inconsciente y haciendo de su "embrollo" una enseñanza preciosa para sí, lee la Carta de Disolución por su Escuela vuelta Institución, el psicoanálisis virado al sentido que siempre es religioso. Mantiene como objetivo de trabajo el restaurar el "filo cortante de la verdad" en el campo que abrió Freud y llama a re-asociarse en la Escuela de la Causa Freudiana. Dicha Carta así como el Acta de fundación en 1964 de la Escuela Freudiana de París y otros textos institucionales de Jacques Lacan encabezan esta publicación.

La tendencia irresistible a operar en el nivel del sentido se verifica cuando se lee el testimonio que constituyen estos textos como una advertencia. Si no hay más reparo que la posición incauta en donde sostener la convicción sobre lo inconsciente, cada lector queda en ello interrogado, interrogado...

Escansión-Nueva Serie se presenta como la revista del Campo Freudiano en la Argentina, participando de la red Sillcet II. A los textos mencionados siguen diversos trabajos de psicoanalistas argentinos y extranjeros, hasta una "Tertulia de Lectores" final.

Luis Erceta, en su artículo "La ilusión de un Porvenir", coloca la pregunta sobre el futuro del psicoanálisis en una encrucijada: "Lacan desmantela la ilusión freudiana de inscribirlo en el campo de la ciencia y Freud afirma que no es una ilusión". El autor canta su apuesta por el deseo del psicoanálisis, abierta por Lacan en su Proposición. Sin embargo, hace jugar una visión alicaída sobre el destino de los psicoanalistas argentinos cuando dice resaltar inevitable concebir que acaso podríamos "quedar reducidos a no poder tener un trastorno de la memoria más que en el Obelisco...". El Futuro dirá, se lee al final.

En tanto, la función de ese deseo se hace sentir en trabajos como: "La Urgencia del sujeto" de Nora Silvestri, Ricardo Seldes, "El carácter en la obra freudiana: algunas conclusiones" de Ciana S. Rabinovich, y "Sobre el Final de Análisis. De la Clínica a la Teoría" de Diana Etinger de Alvarez. Encontramos, también, "Microscopía" de Jacques-Alain Miller, escrito a la manera de un diálogo teatral, cuya escena transcurre en Nueva York y para público presumiblemente norteamericano.

De la lectura de este número de Escansión-Nueva Serie queda resonando la metáfora de L., quien fuera analizando de Diana E. de Alvarez tal como leemos en su artículo. Encontró una manera de decir su trabajo de duelo: "Lo que se deja atrás ya no importa, aunque haya sido muy importante".

Paula Hochman



RECIENTENVIDOS

Freud. Una vida de nuestro tiempo. Peter Gay. Trad. Julio Vivas. Paidós. Buenos Aires, 1989, 915 págs. Los últimos meses de 1989 celebramos la aparición en el mercado editorial de esta excelente biografía de Sigmund Freud, de la que ya dimos a conocer un adelanto en Babel Nº 12. El autor, un berlinés radicado en Estados Unidos hace ya 50 años, es filósofo, historiador de la cultura y graduado en psicoanálisis y no es ésta la primera vez que escribe e investiga sobre la vida y obra del padre

del psicoanálisis. Sin embargo, este texto es particularmente atrapante no sólo por la belleza literaria con la que son escritas sus casi mil páginas, sino también por el "buceo" que lleva a cabo Gay con su biografiado. Un Freud estudiante, médico, esposo, padre, judío y amante es encontrado en sus controversias, sus pasiones y, obviamente, en sus innovaciones teóricas, no estando ausente en el recorrido de esta vida la evocación de una época marcada por los horrores de la guerra y el ascenso de Hitler al poder. Basándose en el correcto tratamiento de documentos inéditos y cartas hasta ahora desconocidas o inaccesibles, Peter Gay no sólo indaga en la vida de Freud sino que integra sus



teorías sobre el sueño y la sexualidad, sobre las neurosis, el amor y el odio, exponiendo lúcidamente la crónica de sus casos clínicos. La editorial hizo saber que ya está en marcha la segunda edición de esta obra que ni bien alcanzó los mostradores de las librerías fue muy bien recibida por los lectores especialistas o no en la materia.

La institución y las instituciones. J. Bleger, E. Enriquez y otros. Trad. Marta Vasallo y Ramón Alcalde (Cap. 1). Paidós. Buenos Aires, 1989, 255 págs. En el transcurso de este texto se tratan los modos de existencia del psicoanalista en la institución, suscitándose una serie de interrogantes sobre el inconsciente que se manifiesta en

ellos, sobre el discurso que se produce y sobre su escucha, sobre la demanda que allí se expresa y sobre su sujeto. El estudio de los procesos y de las estructuras psíquicas de las instituciones no es accesible la mayoría de las veces sino a partir del sufrimiento que en ellas se experimenta, resultando en una verdadera patología institucional. De allí que el objetivo de esta obra, que reúne varios especialistas en el tema, consiste en poner en evidencia el orden propio de la realidad psíquica movilizadora por el hecho institucional, no desconsiderando otros procesos heterogéneos que se ligan y reúnen en una institución como son los aspectos sociales, económicos, culturales y políticos.



Los ojos de Laura (el concepto de objeto a en la teoría de J. Lacan).

Juan David Nasio.

Amorrotu Editores.

Buenos Aires, 1988, 185 págs. Alrededor de A 42.000

Una experiencia clínica, relatada en la apertura de este ejemplar, inaugura el recorrido que seguirá Juan David Nasio a lo largo del mismo y que tiene como objetivo obstinado a la práctica analítica. Ciertos hitos conceptuales, de fundamental importancia en la línea teórica que vincula a Freud y Lacan, constituirán los nudos de donde partirá la especulación, a saber: el objeto 'a', sus formaciones, sus relaciones con la transferencia, la represión, la forclusión y una puntillosa exposición final que reencuentra estas propuestas desde la topología.

Los dos primeros capítulos intentan resituar —y de un modo u otro todo el libro lo intenta— algunos términos de la lengua lacaniana que el diálogo cotidiano parece haber desnaturalizado, cuando no algunos transmisores del pensamiento analítico. Así, el abordaje de la teoría del par significante, del inconsciente como saber sin sujeto y de su delimitación respecto a la noción de sujeto-supuesto-saber encuentran en Nasio un expositor que sin querer abandonar el rigor conceptual asume una intención netamente pedagógica. Encaminándonos sólo unos pasos en la referencia aludida, la diferenciación entre dos modos del saber, se lee: "Tenemos que reconocer entonces la coexistencia de esos dos saberes asaz diferentes: uno buscado, al que llamamos supuesto; y el otro impuesto, irrecusable, al que llamamos inconsciente". La exposición resulta esclarecedora y ordena los términos sobre un horizonte constituyente de la experiencia analítica: la transferencia. En este sentido, el interés clínico es palpable renglón por renglón y la transmisión conceptual pendula entre momentos de una mayor densidad y otros que, rozando el límite de lo perogrullesco, tienen plena eficacia en cuanto a la transmisión. Ejemplo de ello y en referencia al sujeto-supuesto-saber: "No es necesario que el paciente crea en la autoridad de su analista para atribuirle un saber; el saber está ya ahí desde la primera palabra pronunciada". También la idea de inconsciente como lugar encuentra un espacio aquí, siempre en interrelación con la exposición general; así como el inconsciente ficticio del neurótico recibe de éste la figura de sujeto, desde el psicoanálisis el mismo será pensado como lugar. Un esquema cierra y sintetiza la primera parte, consagrada a la transferencia, y deja paso a la segunda dedicada más propiamente al objeto 'a'.

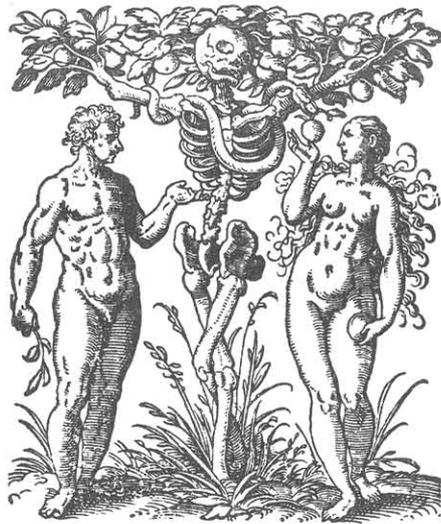
Seductora resulta la propuesta de Nasio al postular lo que denomina "formaciones de a" como modos de retorno del objeto, haciendo eco de este modo a la teorización lacaniana sobre las formaciones del inconsciente. Así, tres estatutos, constituidos respectivamente por el objeto del fantasma, el objeto errático y el imaginario, designan los tres retornos posibles de una misma función lógica y aluden, a su vez, a otros tantos modos de escucha analítica. Esta última indicación, en cuanto a la escucha, por demás sugerente dentro de lo que sería una teoría de la técnica, queda sólo como una parte de la introducción al concepto, siendo descurrida por el autor en las páginas que siguen. Agruparía-

mos, dentro de este fragmento crítico, otra omisión probablemente deliberada y reservada para un desarrollo posterior: lo que refiere al objeto errático en tanto éste se corresponde, siempre de acuerdo con el que escribe, con la alucinación, el pasaje al acto y la lesión psicósomática. Estos tres aparecen siempre agrupados, luego también en torno de la forclusión, pero no es insertada una conjetura, salvo fugaces referencias respecto a "Dostoievsky y el parricidio", respecto a sus rasgos distintivos, al cómo de la producción psíquica en cada caso.

Creemos que resulta interesante destacar, por otra parte, que la noción de "formaciones de a" no sólo enlaza con el pensamiento de Lacan sino que se emparenta, a pesar de su especificidad, con otra, del propio Freud: aquella que propone a las fantasías primordiales como esquema ordenador y concibe las formaciones sustitutivas correspondientes como transformaciones de las primeras en cada cuadro clínico.

La parte final de "Los ojos de Laura" se denomina "topología", una reverberancia más, esta vez de la lingüística, del notable autor francés. Su trámite resultará arduo otra vez para aquellos que acostumbren agobiarse con el lenguaje matemático. La clínica vuelve a ser el objeto final del autor y es provechoso seguir sus pasos en esta caligráfica ilación final. Diversos recursos topológicos permitirán poner en escena parejas conceptuales de la realidad analítica. El toro se corresponderá con la demanda y el deseo, la banda de Moebius con el sujeto dividido y su decir, la botella de Klein figurará el vínculo entre un significante y los otros. Pero otro objeto topológico concentrará el esfuerzo de Nasio: la esfera provista de una *cross-cap* como modo de figuración del sujeto relacionado con el objeto del fantasma. Dicho artefacto topológico, en el centro de la reflexión lacaniana desde los Escritos hasta *L'etourdit*, presenta un modelo abstracto y una versión intuitiva representada por una pelota pinzada en su parte superior. Una paciente reflexión trata de mostrarnos por qué ambas son de interés para el psicoanalista.

Jorge Bandin



INFORME PARA EL PSICOANÁLISIS

Una columna de Germán L. García

Existe una revista francesa con más de veinte años de aparición regular que acaba de publicar un número dedicado a Sigmund Freud. En efecto, el *Magazine Littéraire* de noviembre de 1989 (Nº 271) contiene trabajos de nuestros amigos (Colette Soler, Serge Cottet, Eric Laurent, et cetera) y también un largo reportaje a Jacques-Alain Miller.

Me detendré en este reportaje por ser el que orienta al conjunto de los trabajos publicados —al menos, de quienes pertenecen al lacanismo y que en este número son mayoría.

Francis Ewald, el entrevistador, informa que Jacques-Alain Miller es —"normalien, agrégé de philosophie, psychanalyste". Dice, también, que en los años sesenta frecuentó a Louis Althusser, Roland Barthes, Jacques Derrida y Michel Foucault. Su encuentro con Jacques Lacan data de 1964 y en 1966 creó el *Cercle d'épistémologie de l'Ecole Normale Supérieure* que publicó *Cahiers pour l'analyse*, órgano de lo que se llamó estructuralismo.

Perteneció a la *Ecole freudienne*, realizó el índice razonado de los Escritos y forma parte de esa generación del '68 que levantó las banderas del maoísmo.

Se nos informa que en 1974 Lacan le confió la responsabilidad del departamento del Campo freudiano en la Universidad de París VIII, del que surge la revista *Ornicar?*.

A la pregunta sobre qué era exactamente Freud —un médico, un sabio, un filósofo—, Jacques-Alain Miller responde que era un Sófocles moderno, un trágico en la era de la ciencia.

Aparece la conexión entre Freud y Sócrates, entre el grupo analítico y la escuela antigua. Jacques-Alain Miller responde que Sócrates, en nombre de su ignorancia y su deseo, interroga las palabras maestras de su interlocutor, lo que es la posición histórica. A la inversa, Freud inventó la manera de hacer hablar a Sócrates, de hacer hablar al deseo y la ignorancia.

En la cura analítica no se trata, entonces, de una *voluntad* de saber sino de una *suposición* de saber sostenida por el amor de transferencia. El inconsciente estaba *cubierto* por el amor y Freud lo ha *descubierto* al inventar ese personaje, ese operador, que se llama analista.

A diversas preguntas en tomo del estatuto, del inconsciente, Jacques-Alain Miller responde, entre otras cosas: para Freud era una memoria, Jacques Lacan lo convirtió en 1955 —a partir de la teoría del significante— en una memoria cibernética. Esa memoria significante no adapta, es más bien la desadaptación, como puede mostrarlo la experiencia cuando se parte de la *fenomenología* de la palabra hablada en un análisis. Allí la palabra no describe, crea a partir del vacío. El inconsciente como memoria, como inscripción que repite, es también la verdad que se elabora, la verdad que inventa el futuro del sujeto.

El inconsciente freudiano surge de la *racionalidad* de la ciencia, de la certeza de que cualquier cosa que se diga tiene una causa y está regulada por unas leyes.

Por otra parte, la revolución industrial, al generalizar el *mercado* (una mercancía para el sujeto y un sujeto para la mercancía, según Marx), disuelve la solidaridad de la sangre y la tierra. La ciudad es un exilio generalizado —dice Jacques-Alain Miller— donde el saber científico exige una educación permanente que atenta contra la tradición como saber constituido. ¿Cómo transmitir qué es el sexo, qué es un hombre, qué es una mujer? Es aquí donde surge el psicoanálisis, en el mismo terreno en que los "fundamentalismos" resisten a la liviandad positivista que suponia enterradas a las religiones.

El malestar en la cultura se opone al "domingo de la vida" de Fukuyama, que parece inspirado por Kojév.

El psicoanálisis no es una ciencia —dice Jacques-Alain Miller— pero tiene porvenir, en tanto pasajero clandestino en el tren de la ciencia.

El reportaje, extenso dijimos, continúa y responde sobre la función de Jacques Lacan al abrir el psicoanálisis a los no médicos y al devolver su peso a nociones como la de inconsciente, castración, pulsión de muerte. Pero Jacques Lacan es algo más que el hombre del retorno a Freud, es quien volvió a formular al psicoanálisis mediante el adagio *el inconsciente está estructurado como un lenguaje*.

En un juego dialéctico, una y otra vez se vuelve a lanzar la potencia interpretativa que es disuelta en la *doxa*.

Los ilusos creen que análisis en "intensión" es el diván y que análisis en "extensión" es propaganda. Pero el análisis en extensión es la existencia de nuevos analistas y eso determina lo que se constituye en "intensión".

RECIENVENIDOS

Disfunciones sexuales. *He-len S. Kaplan.* Trad. Rafael Andreu. Grijalbo. Buenos Aires, 1989, 300 págs. Los trastornos por evitación sexual constituyen la dificultad básica de muchos pacientes que desean recobrar la funcionalidad de su prestación amorosa. La presente obra —dirigida a médicos, sexólogos y terapeutas— intenta integrar la terapia psicodinámica de corta duración con la medicación ansiolítica, demostrando que tanto una como otra desempeñan fun-

ciones importantes, aunque distintas, en el tratamiento de esos trastornos (aversiones, fobias y angustia sexual). Un capítulo, a cargo de Donald Klein, trata sobre trastornos sexuales y medicación; allí el autor propone el uso de antidepresivos tricíclicos para el tratamiento de la crisis de los pacientes que sufren trastornos por angustia sexual, la que se propone como cualitativamente distinta de la que muestra un sujeto neurótico.

Historias de familias. Escenas de familias simuladas. *Ackermans, Andolfi y otros.* Trad. Susana Bauer. Nueva Visión. Buenos Aires, 1989, 151 págs.

La "familia simulada" es una técnica de formación y de investigación utilizada por los terapeutas familiares. Algunos participantes, residentes, alumnos o practicantes, actúan delante de los otros, en grupo, un problema familiar, después de la distribución de roles entre ellos, con la ayuda de un maestro en el lugar de terapeuta. Con posterioridad a la sesión se intercambian comentarios. Los autores, reconocidos terapeutas familiares europeos, proponen este modelo para exponer la complejidad de un individuo en el contexto de un sistema familiar, siendo así el síntoma reconsiderado no sólo como una disfunción individual, sino como una alteración del sistema.



EL POTRERO

PROLI

Pronósticos literarios

	L	E	V
1			
2			
3			
4			
5			
6			
7			
8			
9			
10			
11			
12			
13			

PROLI N° 15

1. Responda a las trece preguntas, eligiendo en cada caso la opción que crea correcta, y traslade el resultado a la tarjeta que cierra esta página.
2. Luego envíe la tarjeta completa —o una fotocopia— a:
REVISTA BABEL, Julio A. Roca 751, 3° B (1067).
3. Entre todas las tarjetas correctas que tengan matasello de correo anterior al 26 de marzo de 1990 se sorteará una orden de compra por 150.000 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 N° 16 de Babel y el nombre de la persona afortunada en el número siguiente.
5. Si ninguna de las respuestas recibidas fuera la correcta, el premio pasará a engrosar el pozo del PROLI N° 16, que se publicará en la edición de igual número.

- 1) Anthony Burgess, autor de célebres novelas como *Naranja mecánica* y *Sinfonía Napoleónica*, supo también escribir buenos libros. ¿Cómo tituló, entre ellos, su autobiografía?
L: Earthly powers.



- E: Little Wilson and Big God.
V: Inside Mr. Enderby.

- 2) En 1951 Julio Cortázar publicó *Bestiario*. En "Omnibus", uno de los cuentos que integran el volumen, la acción transcurre a bordo de un colectivo. ¿Cuál es la línea?
L: 168
E: 17
V: 60

- 3) William Caxton, reconocido como el primer impresor inglés, editó en 1485 un texto sobre los caballeros de la Tabla redonda. El libro, un *best-seller* durante varias generaciones, llevaba el curioso título de *Le Morte Darthur*. ¿Quién era su autor?
L: Geoffrey de Monmouth
E: Chrétien de Troyes.
V: Thomas Malory.

- 4) En los últimos años son varios los críticos y escritores que han destacado la importancia de Luis Martín-Santos (1924-1964) en la narrativa española contempo-

ránea. El autor de *Tiempo de silencio* alternaba la escritura con el ejercicio de otra profesión. ¿Cuál?
L: Ingeniero.
E: Psiquiatra.
V: Marino.

- 5) *Kwaidan*, el título que reúne los fantásticos relatos orientales de Lafcadio Hearn, incluye tres Estudios de insectos. ¿Cuál de estas especies no integra esta lista?
L: Mosquitos
E: Hormigas.
V: Escarabajos.

- 6) El *Edén* es el nombre de una obra de curiosa factura: a media que uno de sus dos autores escribía un fragmento en prosa, el otro lo versificaba. ¿Quiénes integran el dúo?
L: Florencio Varela y Esteban Echeverría.
E: Juan Bautista Alberdi y José María Gutiérrez.
V: José Mármol y José Enrique Rodó.

- 7) "Té verde" es uno de los relatos más conocidos de Joseph Sheridan Le Fanu. En

el cuento, el reverendo Jennings es perseguido por un insistente fantasma. ¿Qué forma cobra el incubo de maras?
L: Una mujer vestida con mortaja.
E: Un mono negro
V: Una planta carnívora.

- 8) ¿Cómo ilustra Camões su presentación de Portugal en la apertura de *Os Lusíadas*?
L: "Donde la tierra se acaba y el mar comienza".
E: "Donde osa el Tajo abrir su boca y hiere al mar".
V: "Donde Hércules plantó su trono frente al mar".

- 9) Las *Filípicas* de Demóstenes están centradas en la figura de Filipo II de Macedonia. ¿Cuál era el contenido de esos discursos?
L: El autor se encarna en el rey para criticar a los atenienses.
E: El autor critica duramente al soberano.
V: El autor toma como modelo al rey para criticar a otros monarcas.

- 10) El invierno de 1939/1940 es la última temporada en que Vladimir Nabokov escribe prosa en ruso. Trabaja entonces en una novela que dejará inconclusa publicando sólo algunos fragmentos en forma de relato. ¿Cuál era el título de la obra?
L: El hechicero.
E: UltimaThule.
V: Una bella rusa.

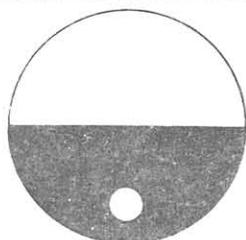
- 11) La mecanógrafa a la que Fernando Pessoa dirigió sus encendidas cartas de amor portaba un nombre de dispares ecos literarios. ¿Cómo se llamaba?
L: Ofelia Queiroz.
E: Ofelia Borges.
V: Ofelia Rosa Guimaraes.

- 12) Sylvia Plath (1932-1963), nombre clave de la poesía contemporánea, escribió una novela autobiográfica firmada con el seudónimo Victoria Lucas. ¿Cuál fue su título en castellano?
L: *Ampolas en julio*.
E: *La campana de cristal*.
V: *La reunión de las abejas*.

- 13) En *Los hijos del capitán Grant*, la novela de Julio Verne, se narra la búsqueda de un marino perdido tras el naufragio de su barco. ¿Dónde estaba Grant cuando sus hijos lo encuentran?
L: En la costa atlántica de África.
E: En la Patagonia argentina.
V: En una isla del Pacífico.

Solución del PROLI N° 14: 1) E; 2) E; 3) V; 4) L; 5) V; 6) L; 7) V; 8) V; 9) V; 10) L; 11) E; 12) E; 13) L.

Ganadora del PROLI N° 14: Marcela Paccini.



puntosur editores

DE PROXIMA APARICION

Martín Caparrós, *El tercer cuerpo*
Carlos Roberto Morán, *Noticias de Sergio Oberti*
Sergio Chejfec, *Lenta biografía*
Jorge Dotti, *Las vetas del texto. Una lectura filosófica de Alberdi, los positivistas, Juan B. Justo.*

ROCANRROL Y TODO LO DEMAS

EL AUJERO



Un "aujero" para entrar
en el mundo
subterráneo
de la noche.

Se delira:
Pancho Muñoz.
de lunes a viernes
a las 00:30

¿QUIEN DUERME CON MARCELO SIMON?

LA SIESTA DE PROVINCIA

Les habla a los insomnes
despierta a los siesteros.

Relata cuentos y
leyendas del folklore
latinoamericano y
le pone la púa a la
nota del día.

de lunes
a viernes
a las 14



Al
toque

RADIO
PROVINCIA

LA RADIO DEL PUEBLO



PAGINA ES NOTICIA

ESTADOS UNIDOS

The New York Times

but not theatrical," Mr. Soriano said in a telephone interview.

Mr. Soriano, one of whose novels became the movie "A Funny, Dirty Little War," was less direct in an article that he wrote for *Página 12* the

FRANCIA



«*arrivisme politique*», etc. Les révélations de *Página Doce* ont court-circuité les manœuvres du conseiller. Mais cette affaire n'est sans doute pas terminée: la presse s'en est emparée et s'interroge sur l'origine des fuites. Le scandale est

ESPAÑA

EL PAIS

Poco tiempo después de asumir la presidencia, Menem dejó entrever en unas declaraciones, publicadas sólo en el diario progresista *Página 12* y no desmentidas, que quería fuera del Ejército al coronel Mohamed Alí Seineldín y al teniente coronel Aldo Rico.

BRASIL

O GLOBO

Até o momento, *Página 12* tem cumprido suas promessas aos leitores: duas de suas matérias provocaram crises nas Forças Armadas e na Justiça, mas em compensação aumentaram as vendas num País desacostumado a denúncias. A primeira foi a publicação de

FRANCIA

Le Monde

ITALIA

IL MESSAGGERO

Martedì, il quotidiano *Página 12* ha denunciato che i militari «fondamentalisti» stanno pianificando un attentato contro un ufficiale in attività per poi scatenarsi

SUECIA

SVENSKA DAGBLADET

re han skrev för första numret 26 maj 1987:

Página 12 är en tidning där saker och ting kommer att kallas vid sitt rätta namn. De döda

ITALIA

il manifesto

farsesco ed ironico di una vicenda che aveva tuttavia tenuto nell'incertezza per un giorno intero il paese e gli stessi mezzi di comunicazione. Da *Página 12*, che apre la prima pagina con il titolo «Eroe di fango», fino al severo quotidiano del mattino *La Nación*, che scrive - in un articolo di fondo pagina - «credevano che Rico fosse un secondo San Martín».

ESTADOS UNIDOS

Newsweek

key papers, *La Epoca* of Santiago and *Página 12* of Buenos Aires, regularly excerpt articles from *El País*. It has become a soapbox for some of Latin America's most respected novelists and commentators—among them Gabriel García Márquez,

ESPAÑA

cambio

La indignación se mezcla con la tristeza: «*Es cierto que la indignación lleva a pensar que éste es un país menos serio que Burkina Faso*», dice desde una columna de opinión *Jorge Lanata*, de *Página Doce*.

Página/12

el país a diario

EL NUEVO PERIODISMO

Director: Jorge Lanata