

Número especial

Bárbaros:
B r a s i l ,
literatura y
m e r c a d o

BABEL

REVISTA DE LIBROS

La esfinge:
Entrevista a
María Elena
Walsh

Revista mensual, Año III, Nº 16,
abril 1990, A 10.000



Dossier: Jazz y literatura.
Variaciones en negro
La palabra cantada y la música contada/
Adorno/ Baldwin/ Borges/ Cortázar/ Ellington/
Hentoff/ Kerouac/ LeRoi Jones/ Marechal/
Nabokov/ Paz/ Stravinsky/ Vian y otros

Lecturas: Raymond Carver - Sobre la
escritura/ Carlos Fuentes - Caminos de
utopía/ Como siempre: Reseñas/
Investigaciones/ Juegos/ Comentarios/
Anticipos/ Caprichos/ Novedades y
todos los libros de la Feria

RIPIOS NACIONALES

Una columna de Marcos Mayer

Uno de los asertos más frecuentes al hablar de literatura argentina es dar por supuesto su condición de mala, calificativo que suele provenir de quienes viven en su permanente frecuentación y ante el temor de que la persistencia del contacto se convierta en un antídoto del buen gusto y de la posibilidad de gozar de otros textos.

Podría oponerse a este juicio la apelación a las "buenas literaturas" (Francia, Inglaterra, Alemania, etc.) y la demostración de que, en realidad, no lo son tanto. La falacia de esta réplica reposa en su fácil escapatoria estadística; oponer a la exhibición gala de Balzac, Flaubert o Proust, las fatigas naturalistas de Zola, los pensantes vericuetos de Marguerite Duras o las pompas casi inhabitables de Hugo. Así, tampoco resultará difícil contraponer a la legión de los Gálvez, Asís o Sabato, el brillo de un escenario iluminado por las tersuras de Mansilla, Borges o Macedonio. Cuestión de figuritas. Entonces, si bien los recuentos poco pueden aclarar, indican, al menos, nuestra situación como lectores a la hora de pasar lista. La literatura argentina posee el raro mérito de ser casi el único cuerpo de lenguaje que se nos ofrece como totalidad probable. De allí su posibilidad de sucedernos como drama o como parodia de otras realidades.

Kafka, el más audaz de los conformistas, imaginaba un destino para la literatura checa: "La vitalidad de tal literatura es incluso mayor que la de una literatura rica en talentos, ya que, como en este caso no hay escritores ante cuyas aptitudes tengan que callarse al menos la mayoría de los escépticos, la polémica literatura adquiere en su máxima medida una verdadera justificación. De ahí que la literatura sin rupturas provocadas por el talento tampoco posea lagunas por donde se abra paso la indiferencia".

Leída kafkianamente, la inclusión de la literatura argentina dentro de las malas literaturas no alcanza el soñado escepticismo ni resulta el efecto de la deseada y multitudinaria polémica. Valdría la pena detenerse en el hecho de si resulta posible calificar una literatura como bloque, más allá de la pertinencia teórica de la pregunta.

Respondería ahora, aboliendo el esfuerzo de mantener alejada, hasta aquí, la primera persona, recayendo en las abominaciones de la autobiografía y como docente de una materia llamada literatura argentina, y también como casuista impertérrito durante casi un año, de sus instantes más insalvables. El carácter de malo resulta sobre todo de una sensación, de un recorrido sin sorpresas. Me atrevería a decir que, más que mala, la literatura argentina es decepcionante en la mayor parte de sus momentos. Los realistas lo serán siempre y los vanguardistas renegarán de sus gestos de ruptura; los enigmáticos se prestarán, dóciles, al requerimiento de mayores transparencias. Esa no es una historia de hombres más o menos débiles o más o menos contumaces, es el lugar de derrotero de un lenguaje en el interior de las tramas sociales. Mi sensación como lector es que en cada texto argentino es posible percibir ruidos, una fricción del lenguaje contra alguna superficie áspera. (La única excepción en este sentido sería la prosa de Borges, por eso la sensación de que Borges no nos pertenece del todo). Ese ruido puede resultar, en su versión farsesca, el síntoma audible del hallazgo del ripio, pleno, total y seguramente orgulloso; en su rostro dramático, el empuje de un lenguaje que no encuentra lugar para hacerse oír. De este lado suenan Sarmiento y su contrapartida anarquista, Roberto Arlt. Los otros han habitado, en exceso, las setenta líneas de esta columna.

Las aseveraciones enfáticas se agolpan a la hora de pensar el carácter malo de la literatura argentina: la historia del país, el triunfo de la violencia sobre las palabras, del poder sobre el consenso, el vaciamiento de sentido o esa forma sutil con que Barthes delinea la función política de la literatura: tener la responsabilidad del lenguaje. Sostenere este énfasis implicaría un lugar demasiado importante para la literatura, y sabemos que le va tocando en el reparto un rol fugaz de característico.

Decir que la literatura argentina es mala esconde un gesto que me resulta valioso. Al fin y al cabo de todos los recorridos teóricos sacamos en limpio que la literatura es, sobre todo, un valor. Pretender decir cómo es una literatura es mantenerla en ese lugar valorado. Al calificarla se la defiende; casi, creo, no queda otra cosa sino disfrutarla, ¿a pesar de todo?

Yo también fui fusilado,
Vuelve la secta del gatillo
y la picaña y otros textos.

Rodolfo Walsh.

Investigación
bibliográfica, selección y
prólogo de Roberto Ferro.
GenteSur. Bs. As., 1990,
94 págs.



La obra de Rodolfo Walsh sigue siendo un caso curioso en el empobrecido espectro cultural argentino. Varios años después de su asesinato, sus cuentos, novelas y artículos exigen reediciones, no cesan de aparecer inéditos o, como en esta ocasión, se rescatan textos olvidados y de difícil acceso para los lectores. Hay un fusilado con vida, decía el ya canonizado oxímoron de Operación masacre, que parece resistir en la memoria colectiva y continúa disparando desde la máquina de escribir.

Los ocho textos reunidos en esta selección fueron publicados en el lapso de doce años y marcan un itinerario intelectual y político. Entre 1957, año en que se publica "Yo también fui fusilado" y 1969, en que aparece "Vuelve la secta del gatillo y la picaña", transcurre el período más prolífico de Walsh. En esos años se produce también la transformación preanunciada en Operación masacre: el ajedrecista aficionado, erudito lector de cuentos policiales deviene en cronista de injusticias, pertinaz denunciante de la represión policial y finalmente en el gestor de —otro oxímoron— una agencia clandestina de noticias durante la dictadura: ANCLA.

Pertenecientes al apogeo de lo que se llamó testimonial, todos estos textos aparecieron en diversos medios periodísticos y aquí la pulsión taxonómica es insoslayable. Afortunadamente Ferro acude presto para señalar con abnegado afán didáctico que "pueden ser leídos más allá de cualquier tipología que los achate, que intente aquietar sus múltiples sentidos". Después de este permiso, podremos decir que los cinco primeros fueron publicados simultáneamente a Operación masacre. Constituyen, pues, material residual que, por una u otra razón, Walsh decidió no utilizar en las sucesivas y diferentes ediciones de la novela mientras estuvo con vida. Son textos provocativos, con una definida vocación performativa: producir una respuesta de los responsables políticos de la matanza, y por eso mismo están fuertemente anclados en el momento de su publicación. Portan un valor documental intrínseco para aquellos interesados en la construcción del acontecimiento que dio origen a la novela; sin embargo y precisamente por eso, resultan quizá de menguado atractivo para los lectores no especializados.

El sexto artículo incluido, sin duda el mejor de todos, es una crónica sobre un leproso situado en una isla de la provincia de Corrientes. Revela un equilibrio exacto entre los dos ejercicios que configuran lo más relevante de la prosa de Walsh; una escritura incisiva que abreva en lo real y construye otra cosa que dejamos de leer como una nota aparecida en la revista *Panorama* y empezamos a leer como literatura.

El estudio genético preliminar de Roberto Ferro es un trabajo detallista y grandilocuente, que busca ser riguroso pero no va más allá de la minucia y el cotejo. Un ejemplo de crítica que trabaja agachada sobre el texto, propone guías de lectura transitadas y culmina en algo que mucho se parece a la sacralización del objeto. Investigar la investigación, reconstruir su itinerario, puede servir para animar otra hipótesis que una acumulación de fechas. Nada menos que eso fue lo que Rodolfo Walsh extirpó al periodismo para producir literatura.

Alvaro Fernández Bravo

La taza de oro

John Steinbeck. Trad. de
Angela Pérez.

Sudamericana. Buenos
Aires, 1990, 229 págs.
Alrededor de A 39.000



Desde que en 1968 la iracundia estudiantil parisina fuera disuelta con las más rancias y eficaces armas del Orden, algunos intelectuales europeos, se sabe, comenzaron a asegurar que, lejos de *comprometerse*, la literatura debía *usarse*, sin más, cual pico de loro o martillo bolita. Así, uno podría preguntarse por qué Sudamericana edita esta novela de Steinbeck —escrita allá por 1929— en los posmodernos, posideológicos y hasta (según me dicen) poshistóricos '90. Las respuestas hipotéticas, como siempre, son innumerables (por ejemplo, que historias de piratas como ésta suelen asegurar algún éxito comercial, y más si su autor es Nobel de literatura). Innumerables o caprichosas, como clavar un clavo con la tenaza: por ejemplo, que este libro, acaso como pocos, puede ser usado justamente ahora, cuando se pretende que el derrumbe de otrora sólidos muros y férreas cortinas hace innecesarios, casi folclóricos, a bucaneros de cualquier laya. Porque *La taza de oro* es, como reza el subtítulo, la "Vida de Sir Henry Morgan, bucanero, con ocasionales referencias a la historia"; pero lo que se narra en ella es en realidad otra versión de Fausto. Si se quiere: ascenso, apogeo y decorosa caída de un Fausto de los mares antillanos. De insaciable jovencito romántico a reblandecido burócrata de la corona británica en el Caribe, de capitán general de filibusteros a su juez y ejecutor por mandato del rey, Sir (ahora Sir) Henry Morgan termina admitiendo, con nostálgica resignación, que la grandeza titánica de los héroes es un efecto de su "estupidez": "Anduve navegando y navegando en busca de algo... bueno, algo que quizá no existía. Y ahora que he perdido mis deseos inmenoscables no puedo ser ya feliz pero me siento más satisfecho". Y el rey, por su parte, compacto defensor de la razón pragmática, confirma ese rotundo descreimiento de las utopías. Pero como lo suyo no es la amarga conclusión de una vida desafortunada, sino una herencia, un punto de partida (en fin, la política de Occidente), no quiere ver en Morgan más que la oportunidad de oír "un buen relato" ante el cual es inevitable la sonrisa irónica. Así, *La taza de oro* se vuelve sobre sí misma con los ojos de Carlos II de Inglaterra.

Con todo, y como la novela de Steinbeck goza de la duplicidad de su protagonista, se deja leer también como *una de piratas* con todas las de la ley (a condición, claro está, de omitir el final o, con ingenuidad de mozalbete que se hace a la mar, no preverlo). Pues, sin ser fabulosa, la narración no está desprovista de monstruos del océano, oros y platas de las Indias, hadas y Merlines, y participa de aquel eros casi perverso por lo marino que Melville o Conrad escribieron mejor que nadie. Claro que sin tinieblas, en un tono más bien difuminado, tenuemente lírico que anuncia, con una "dulce y profunda pulsación" de melancolía, el vacío de una era que pretende a los bucaneros en el museo (o en la horca).

Miguel Dalmaroni

RECIENVENIDOS

Sepulcro maldito. *James Herbert*. Trad. de Julio F. Yáñez. Emecé. Buenos Aires, 1990, 410 págs. Desde una casa sombría e inquietante, habitada por un vidente y cuidada con celo por un guardián furioso, una fuerza misteriosa amenaza con su existencia el curso regular de la hu-

manidad. Hacia ella se dirige Halloran, un extraño sujeto que ignora la magnitud inefable del peligro que deberá enfrentar. James Herbert nació en Londres en 1943, trabajó en publicidad, viajó por el sudeste asiático y ha publicado títulos como *Las ratas*, *La niebla*, *El sobreviviente* y *Luna sangrienta* de los cuales ha llegado a vender alrededor de diecisiete millones de ejemplares.

Anzuelo para espías. *Len Deighton*. Trad. de Francisco

Martín. Planeta. Buenos Aires, 1990, 268 págs. Bernard, un cínico agente británico, trata de desentrañar la misteriosa huida de su esposa a Alemania Oriental. "Más competente de lo que pueda parecer por el modo en que sigue los vericuetos y pistas que se le presentan", dicen los editores locales, "menos apto de lo que él cree para comprender las enrevesadas relaciones humanas y el funcionamiento de la mentalidad femenina, Bernard transita perplejo de un escenario a otro".

La University Press of Virginia acaba de publicar *Paradigm and Parody* (Paradigma y parodia), un estudio sobre la representación de la creatividad en el romanticismo francés: Vigny, Hugo, Balzac, Gautier, Musset. El autor es Henry F. Majewski, 192 las páginas y las libras 21.95.

Si Publio Virgilio Marón hubiera conocido este libro, tal vez habría escrito: "Temo a los ingleses, aun cuando publican libros". De todos modos, ni su Eneida pudo escapar del debate sobre lo público y lo privado. Susan Ford Wiltshire, en *Public and Private in Virgil's Aeneid* (Lo público y lo privado en la Eneida de Virgilio), ofrece una perspectiva histórica para el debate contemporáneo sobre el dilema público/privado. La editorial es la University of Manchester Press, 184 las páginas y 16.95 libras esterlinas el precio de la edición de tapas duras.

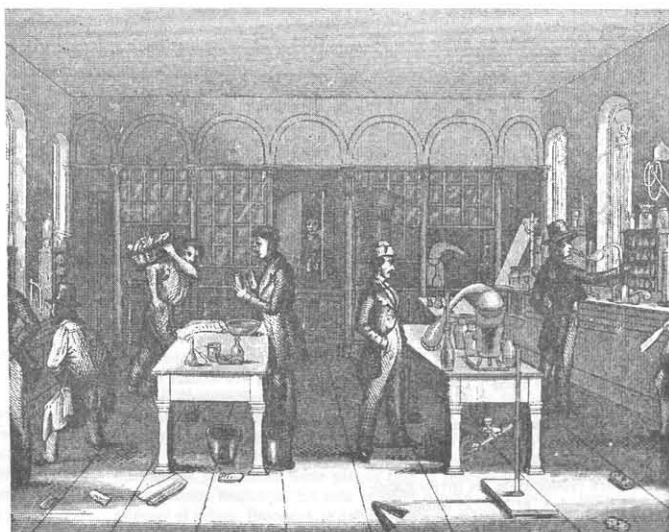
El posmodernismo y sus acólitos no cesan de irradiar su porfiado "optimismo". Henry S. Kariel, en *Desperate Politics of Postmodernism* (La política desesperada del posmodernismo), ofrece una meditación profundamente pesimista sobre la estética posmoderna que emerge como una reacción a las estructuras opresoras de nuestra sociedad. Es la University of Massachusetts la que publicó el ensayo, 200 las páginas y 8.60 las libras por el *paperback*.

La Rutgers University Press publicó una serie de ensayos editados por Jonathan Arac que reflejan el impacto de la obra de Michel Foucault sobre las condiciones del conocimiento de las disciplinas en los estudios humanísticos. El título es *After Foucault, Humanistic Knowledge, Postmodern Challenges* (Después de Foucault. Conocimiento humanístico y desafíos posmodernos), 224 las páginas, 9.50 las libras para la edición rústica.

Volvamos a la literatura francesa, pero estudiada por norteamericanos. Sandy Petrey, merced a la Cornell University Press, publicó *Realism and Revolution*. Balzac, Stendhal, Zola, and the Performances of History (Realismo y revolución. Balzac, Stendhal, Zola y las performances de la historia). Petrey analiza la emergencia del realismo francés decimonónico a la luz del concepto de acto de habla tal como fue definido por J. L. Austin y ejemplificado por la historia de la Revolución Francesa. A través del análisis de las técnicas de representación en las obras de Balzac, Stendhal y Zola, Petrey sugiere que la expresión de una verdad depende de las mismas fuerzas colectivas necesarias para cambiar un régimen. Petrey desafia a S/Z de Roland Barthes, el ataque más poderoso del siglo vein-

IMPRESIONES DEL MUNDO

Por Andrés Rosler y Nicolás González Varela



te sobre la estética realista, y estudia la obra de Jacques Derrida, Barbara Johnson y Stanley Fish. Tiene 224 páginas, y cuesta 24.95 US\$ la edición *cloth* (tapas duras).

En el primer libro que estudia a Franz Kafka desde la perspectiva de la teoría retórica contemporánea, Clayton Koelb —en *Kafka's Rhetoric. The Passion of Reading* (La retórica de Kafka. La pasión de la lectura)— explora cuestiones acerca de cómo entendió Kafka el proceso de lectura, cómo él tematizó la problemática de la lectura y cómo su estilo altamente distintivo está relacionado con lo que Koelb denomina "la pasión de leer". A través de una serie de análisis de cuentos de Kafka, Koelbs clarifica el modo en que la actividad de Kafka como escritor estaba basada en su lectura, específicamente en una forma de lectura que confronta y explota el potencial de discurso entendido como retórica. Editorial: Cornell University Press; páginas: 272; dólares: 28.95 (*cloth*).

Dos sobre Chomsky de la editorial inglesa Basil Blackwell. Por un lado, una serie de estudios sobre Noam Chomsky con motivo de la conmemoración número 60 del natalicio del prestigioso lingüista. *Reflections on Chomsky* (Reflexiones sobre

Chomsky) está editado por Alexander George, del Amherst College, Massachusetts. Los ensayos reflejan la amplitud del pensamiento de Chomsky e incluyen las concepciones sociales sobre el lenguaje, la facticidad de la lingüística, la realidad psicológica de la gramática, la naturaleza de una teoría semántica, el objeto adecuado de la investigación lingüística, la forma lógica, el conocimiento de Wittgenstein sobre las reglas. Entre los autores que contribuyen en estos estudios se destacan, entre otros, los nombres de Jaakko Hintikka y Hilary Putnam. Las páginas 288 y las libras 25. Por el otro lado, *Challenging Chomsky* (Desafiando a Chomsky) es el otro título de la editorial británica. Su autor, Rudolf P. Botha, narra dos relatos entrelazados: un cuento serio sobre los fundamentos de la lingüística "chomskiana" y una saga satírica de las docenas de duelos

provocados por su obra. Las libras 25, las páginas 240 y ninguna flor.

Y empezamos a despedirnos con el último libro de Andrew Benjamin, *Translation and the Nature of Philosophy* (La traducción y la naturaleza de la filosofía). La premisa dominante del libro —siguiendo a Derrida— es que cualquier discusión sobre la traducción es al mismo tiempo una discusión sobre la naturaleza de la filosofía. La tarea del traductor es la misma que la del filósofo. A través de las concepciones de traducción de Platón, Séneca, Heidegger, Davidson, Walter Benjamin y Freud, Andrew Benjamin demuestra la interacción entre filosofía y traducción. Son 224 páginas para 30 libras esterlinas.

Como bis y telón para este número, los dos últimos libros de André Gorz que acaban de ver la luz en su edición inglesa, publicados por la editorial Verso, ex New Left Books. En primer lugar, *The Traitor* (El traidor), que fue escrito en 1955-56, cuando Gorz se convirtió en una figura prominente en el *milieu* existencialista parisino. Utilizando el psicoanálisis y el marxismo, Gorz explora los determinantes de la "misericordia subjetiva" que él experimentó, desde su infancia en Austria durante la *Anschluss*, momento en que se refugió en un ascetismo religioso —en una autodestructiva identificación con el nazismo—, pasando por su intelectualismo defensivo durante su exilio de adolescencia en Suiza, hasta sus conflictos de sus *affaires* provocados por su "primer amor". Historia clínica: 320 páginas y 10.95 libras el *paperback*. Y, en segundo lugar, *Critique of Economic Reason* (Crítica de la razón económica), cuya edición alemana mencionamos en el número anterior. Publicado originariamente en Francia como *Metamorphoses du travail* (Metamorfosis del trabajo), este libro fue aclamado como un profundo análisis de la sociedad industrial, como una síntesis de las ideas socialistas y ecológicas. Propone reemplazar la "ética del trabajo" por una "ética del tiempo libre". Según *Le Monde*, éste es el "trabajo más grande de Gorz, y un libro crucial para nuestra época". Las páginas son 300, las libras 9.95 para el *paperback*, y hasta la próxima.

Ranking del mes

Ficción

Cuentos de Eva Luna. *Isabel Allende* (Sudamericana).
El laberinto. *Larry Collins* (Plaza & Janés).
El péndulo de Foucault. *Umberto Eco* (Bompiani/Lumen/De la Flor).
Poodle springs. *R. Chandler y R. Parker* (Emecé).

No ficción

Por qué cayó Alfonsín. *Luis Majul* (Sudamericana).
Conversaciones con Enrique Pinti. *Juan Forn* (Emecé).
Judíos conversos. *Mario Sabán* (Distal).
Soy Roca. *Félix Luna* (Sudamericana).

Librerías consultadas: Clásica y Moderna, Fausto/Ghandi, Hernández, Norte, Premier, Prometeo, Del Virrey (Belgrano), El Monje (Quilmes) y Capítulo (La Plata).

javier vergara editor

presenta sus nuevos títulos

LAZARO

Morris West

Tuvieron que pasar veinticinco años de "Las Sandalias del Pescador" para que Morris West escribiera "Lázaro"

DUKE ELLINGTON

James Lincoln Collier

La vida y la época de uno de los mayores músicos de jazz del siglo

SIETE PASOS HACIA LA TRAICION

Michael Hartland

Gran novela de espionaje: Viena, Londres y el embajador a punto de traicionar a su país

LA PERCEPCION PSIQUICA

Joseph Murphy

Un clásico de la parapsicología: el descubrimiento de las fuerzas increíbles de nuestra mente

Stand N° 51

SILUETAS

Por Luis Chitarroni

Eadward Muybridge

La modernidad y su penúltima edición —la posmodernidad pueril y retozona— se han servido a menudo de la obra de Eadward Muybridge. Esa obra en realidad importa muy poco desde el punto de vista de la moda, pero tiene un éxito sin precedentes con ésta porque se resigna a memorizar todos sus olvidos. Profuso y anticuado, el voluminoso compendio de Muybridge corre el albur de parecer siempre inédito, siempre a disposición de sus recientes "descubridores", un diagramador en apuros, pongamos por caso, un compositor de música *minimal*, o un fileteador de perfiles. En vida, Eadward Muybridge fue fotógrafo y todo un personaje, y no creo que le importara la imputación de "narrador" que esta silueta va a hacerle. Si bien se valió de estrategias literarias (como la de escribir panfletos de elogio, que aparecían sin firma, a su propia obra), éstas no tienen nada que ver con las otras evidencias, las de su obra "visible", "narrativa", tan copiosa y singular como deliberada y tautológica: literaria.

Eadward Muybridge (cuyo verdadero nombre era Edward Muggeridge) nació en Kingston-Upon-Thames, Inglaterra, en 1830; osciló siempre entre dos tentaciones (que a veces son veleidades del mismo demonio): la de halagar su narcisismo y la de expandir su popularidad; de modo que adoptó para su nombre de pila la extravagante ortografía Eadward, en homenaje a los reyes sajones de la "Piedra de Coronación", y simplificó el apellido Muggeridge en Muybridge. En 1852 emigró a los Estados Unidos; aproximadamente por la misma época, le escribió a alguien un propósito de torero: "Voy a hacerme un nombre; si fracaso, no oírás hablar de mí nunca más".

En San Francisco, se dedicó primero a la venta de libros, ocupación en la que, tal vez involuntariamente, tuvo éxito. Luego, su destino, ávido de verdadera gloria, admitió la juiciosa intervención del azar.

El accidente ocurrió en 1860, en Texas; hoy podemos imaginar los pormenores —la advertencia de los perros del desierto, acaso, o el relincho unánime de la tropilla—, pero la escena, el plano general, es irreparable: los *mustangs* roanos del coche o la diligencia hicieron una cabriola preestablecida; el coche canceló su inexorable progreso a una distancia regular de las estrellas y, durante pocos minutos, alcanzó una aproximación insignificante en términos astronómicos, pero suficiente para que Muybridge —inquieto fotógrafo— se despertara algunos días más tarde en un hospital, con los sentidos y las nociones antropométricas seriamente alterados. El, que había sido rubio, acariciaba ahora una cabellera tupida pero cenicienta; el tacto, el oído y el gusto suministraban la anónima asistencia de privilegios ajenos; miraba los objetos cercanos y los veía dobles, como si hubiesen sido arrancados al cielo de los arquetipos.

La recuperación fue lenta, e incluyó una terapia "natural" con Sir William Gould (una eminencia de la época), la demanda a la Butterfield Company (la empresa de transportes responsable del accidente) e incontables estudios secretos. Al final de la misma, Muybridge tenía una nueva profesión: fotógrafo.

En muy poco tiempo se convirtió en el fotógrafo de paisajes más famoso de toda la Costa Oeste. En 1868 apareció su serie

Scenary of the Yosemite Valley, que, según Suzette Gutentag, demuestra la dificultad de establecer un sistema de identificación estilística en un fotógrafo. El tema, los temas de Muybridge —nubes, árboles, Alaska, locomoción humana y animal— prevalecen, se imponen por encima de los procedimientos o las particularidades de encuadre. Poco tiempo después, acaso en un paciente intento de reconstruir el tiempo de la catástrofe, se dedicó a fotografiar la obra por la que es más conocido: personas y animales en movimiento. En junio de 1878 dio a conocer la primera colección: caballos halando un coche de paso. Tuvo una gran repercusión, y Muybridge, con el álbum *Attitudes of Animals in Motion* bajo el brazo, visitó París y Londres, convocando audiencias de curiosos entre los que se contaban Gaston Tissandier, Dumas hijo, Nadar, Marey, Gladstone, Tennyson y Huxley padre. No sólo la fórmula química utilizada era producto de las investigaciones de Muybridge, el equipo fotográfico también había sido diseñado y construido por él con la ayuda de mecánicos y electricistas: doce cámaras Scoville implementadas con lentes rápidas, hechas por Dallmeyer de Londres, y un mecanismo eléctricamente controlado para operarlas. A partir de ese hito, la carrera de Muybridge se empujó en el triunfo. Sus estudios "zoopraxográficos" fueron subvencionados, comentados, alabados por todos los jueces de la época, que no eran pocos.

En otoño de 1890, Eadward Muybridge volvió a su pago, Kingston-Upon-Thames. Tenía muchísimos planes, pero también el coraje y la inteligencia de delegarlos. Murio cuatro años después, a los sesenta y cuatro (aunque su aspecto era matusalénico). Actualmente, *Human and Animal Locomotion* puede conseguirse en la edición de tres tomos que hizo Dover.

Algo más: había algo en estos caballeros con barba del siglo pasado que no es sólo admirable sino además un poco inquietante. Abusaron de antemano de nuestra confianza, actitud muy razonable, porque consultaban el prontuario de la eternidad y daban crédito a sus descubrimientos. Blake tenía razón: la eternidad está enamorada de las obras del tiempo, pero esa infatuación ha conducido a los peores delitos. Muybridge narrador es un "caso". Su calmo objetivismo, su desconfianza por la intriga, su desdén por las identificaciones que distraen y, a la vez, su curiosidad por la estética belleza del movimiento, lo devuelven puro e intacto al santuario de la modernidad. Cuando se trata, como se trata, en palabras de Blavdak Vinomori, de "una parodia del trabajo del tiempo", las razones que llevaron a Eadward Muybridge a compilar las 19.437 placas de individuos de diversas especies en movimiento en su monumental *Human and Animal Locomotion* (1887) resultan vertiginosamente comprensibles a los interesados por el arte narrativo y la magia. Es como si Muybridge hubiera pensado en la redondez imperfecta de la eternidad y luego en la línea recta de la sucesión —el movimiento—, que impone una vertical de suplicio a la Gran Novela del Tiempo. Al fin de cuentas, Eadward Muybridge parece un tributario de Charles Darwin que estuviera esperando en la serie de las repeticiones el momento justo de la transformación, pero lo aplazaría siempre, embriagado o distraído por las fugaces monadas de eternidad que constituyen el instante.

Elie Faure

Bibliothèque de maman: ma formation littéraire. Son insuffisance: mes défauts. Rythme irrésistible. J'ai loupé trop de vers. Eloquence.

Elie Faure, nota en un cuaderno manuscrito.

De Elie Faure puede decirse lo contrario que de E. Muybridge. El último francés moderno que solía citarlo —Godard— no debe existir en el museo imaginario de los almodovaristas. De modo que siempre nos quedará el placer de "descubrir" a Elie Faure, e incluso de confundirlo con su quasi homónimo, el acentuado Fauré, otro incondicional de los bellos tiempos idos. (Alguien, tal vez Robert Burton, había clasificado 88 variantes de la melancolía. Es tarde ya en esta página de Babel y no tengo tiempo de comprobar que me equivoco.)



Elie Faure nació el 4 de abril de 1873 en Sainte-Foy-la-Grande (Gironde). Pasó la infancia en una casa situada en cierta calle que sería luego bautizada con el nombre de su hermano, Jean-Louis, cirujano eminente. Pertenecía, por el lado materno, a una familia que causó revuelo considerable en la cultura francesa: los Reclus, Paul, Elie, Elisée, Onésime y Armand eran sus tíos. Los retratos de Nadar no ocultan la pródiga bonhomía de tales antepasados. Como dice el epígrafe, Faure confesó que su formación literaria procedía de la biblioteca de su madre. El régimen genealógico establece así el predominio de la rama materna: geógrafos, anarquistas, protestantes (hace algunos años yo escribía una novela que aspiraba, sin posibilidad de éxito, a restaurar la finura de esas relaciones. Otra vez será).

En 1890, Elie Faure cursa su bachillerato en Letras. Le toca, como profesor de filosofía, un individuo enjuto de frente muy alta: Henri Bergson. Bien puede trazar el lector, para no leerla, su vida paralela. ¿Quién fue tu profesor en el colegio secundario? Pero no nos preocupemos: diez años tardará el veterano bachiller en descubrir la importancia del filósofo. En ese tiempo, la pasión de Elie Faure era la pintura.

Después, como Céline y su hermano, estudia medicina. (Hay un fresco de Diego Rivera que lo presenta, de espaldas al espectador y frente al barbijo de Jean-Louis, como anestesiista.) En 1896 se casa con Suzanne Gilard. Escribe, escribe mucho.

Comienza su actividad política. Publica un artículo en un número de *Les Temps Nouveaux* dedicado a Kropotkin. Se cartea con Zola. Nunca pierde el ritmo.

En 1902 colabora ya como crítico de arte en *L'Aurore*. Sigue de cerca la carrera de divisionistas y puntillistas. Signac le escribe más de un *billet-doux*; Grimard lo pinta. Hay quienes lo acusan de ser despiadado en sus críticas, quienes los alientan a introducir, dentro de la celosa prisión del idioma de la Academia, neologismos.

En 1903 publica su libro sobre Velázquez. Mientras prepara su *Historia del Arte*, recopila los artículos de *L'Aurore* en un volumen: *Formes et Forces* (1907). A raíz del comentario que Elie Faure hace del cuadro de Maurice Denis, *Homage to Cézanne*, Odilon Redon le dirige una misiva cortés pero indignada: nada quiere saber el viejo maestro de Cézanne ni de su desapasionada aridez. Publica Eugène Carrière, peintre et litographe.

En 1911 muere su madre; Elie Faure prepara su opúsculo sobre Nietzsche. Comienza una larga y duradera amistad con su traductor al inglés, Walter Pach, que hizo el viaje a América del Norte con Duchamp (Duchamp también lo quería a este americano benévolo de grandes mostachos; lamentaba, eso sí, que pintara).

Ha empezado ya a publicar su *Historia del Arte*. Elogio de Octavio Mirbeau. Llegó la Gran Guerra.

Olvidemos, por esta vez, la guerra. (Hay otro cuadro de Diego Rivera, un retrato esta vez, que muestra a Elie Faure con ropas de soldado.) "Los obuses mullaban un amor a morir", Apollinaire.

Después de una convalecencia en el hospital militar, la vida de Faure reconstruye. Picasso, Soutine. Dirige la colección *Bibliothèque Dionysienne*, que publica, entre otras cosas, los escritos de Delacroix. El cine: Chaplin, Abel Gance, Jean Vigo. Según algunos, 1923 marca el comienzo de la vida privada de Elie Faure.

Viajes, mudanzas. Para interés de un bucolista: partida de cartas en Prats en compañía de su hijo y un vecino. Diccionario Larousse apócrifo —La Gloire—, mientras el mundo gira. Lindberg atraviesa el Atlántico.

Visita (Que viva) México. Frecuenta a Eisenstein. 1931: viaje a Yokohama. De pronto, de vuelta, el regreso a la vida pública, a la actividad militante. Acepta ingresar en 1932 en A.E.A.R. (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios). Desfila codo a codo con Sartre y Malraux. Polemiza con Aragon.

La Guerra Civil Española. La Pasiónaria. Carta de Céline desde un dispensario municipal. Sonia Delaunay. La vejez. Los pasos cortos que sustituyen la tensión helénica. Las últimas fotos familiares. La muerte.

Elie Faure muere el 29 de octubre de 1937.

Esta intenta ser la puntuación de una de las vidas de Elie Faure, que tuvo tantas (vidas, ritmos, puntuaciones: vida militante, política, artista, coleccionista). Transcripción arbitraria de un biógrafo apurado. Cine de lejos. Bien dice Borges que hay modos de contar que impiden la identificación del sujeto biografiado. Y Cage, profeta en su tiempo (que no sé si es el nuestro): "Berg, Schoenberg, Webern. Una puntuación diferente aclara el asunto: Berg-Schoenberg; Webern."

Tal vez sólo me haya equivocado en eso, en la puntuación.

Por Elena Massat

EL LIBRITO DEL MES

Adán y Eva en el Paraíso, El arca de Noé, La torre de Babel, José, el que sabía leer los sueños, Moisés y el Faraón de Egipto, Sansón y Dalila, David y Goliath, Salomón, el juez más justo, Graciela Montes, Ilust. Oscar Rojas, Centro Editor de América Latina, col. Los libritos del Centro Editor, Historias de la Biblia, Buenos Aires, 1989.

Si la *biblia pauperum* es uno de los primeros ejemplos que Eco encuentra para caracterizar a la incipiente cultura de masas, esta suerte de *biblia puerum* de Graciela Montes y Oscar Rojas es un modo de reinstalar el debate acerca de la adaptación, que no es más que una de las formas de pensar la tensión entre apocalípticos e integrados.

Integrada como ella sola, Graciela Montes encara las Escrituras con la misma frescura con que elaboró los mitos griegos. Se podría pensar que en un solo ademán editorial iguala al Instituto de Cultura Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras con la Iglesia Católica Argentina o la DAIA, y esto, como política cultural, es indiscutiblemente bueno.

Sobran motivos para pensar lo positivo de este gesto. En caso de no tener una educación religiosa, es casi inevitable que un chico argentino circule por su escolaridad completa sin enterarse de por qué David mató a Goliath o de que si Dalila entregó a Sansón fue porque no tenía nada que ver con la Malinche que gustaba tanto de los polvos y los espejos de Cortés.

Didactismos al margen, lo cierto es que la Biblia, como los cuentos de Grimm, desborda de historias sobre hijos y entenados, envidias, rencores y sospechas. "Muchas de las historias contenidas en la Biblia son comparables a los cuentos de hadas, si exceptuamos el hecho de que Dios es el tema central.", dice Bettelheim.

Los ocho relatos que componen la serie fueron pensados para ser leídos en orden y como parte de un todo. En los primeros la voz del narrador abre la historia postulándose como un mero repetidor de lo que dice la Biblia ("que es un libro muy gordo" y que "empieza contando lo que pasó un día..."). Recién los últimos empiezan a hacer referencia a las historias anteriores sin mencionar el marco bíblico. A medida que esto sucede, el narrador se libera del referente y comienza a apropiarse del relato. El mecanismo dominante es el primero y produce un efecto de distanciamiento que facilita una de las operaciones más evidentes de esta adaptación: el absoluto ascetismo religioso. De resultas, el lector incluso puede sospechar, por ejemplo, que Adán y Eva salieron ganando cuando fueron desalojados del Paraíso.

En otro orden de cosas, condicionada por los límites (formato) de la colección, Montes debe resolver en el mismo espacio el magro episodio de la torre de Babel y la historia de José, que abarca desde la elección de Abraham como primer profeta hasta la reconciliación de José con sus hermanos en Egipto.

Para expandir el episodio de la torre, la autora introduce un Jehová protagonista que, movido por la curiosidad, desciende tres veces a la Tierra para averiguar qué están haciendo sus criaturas. Se comunica con un pastor de cabras que se sorprende de que el propio Dios ignore a qué se dedican sus hijos. Cuando se entera de que la prole planea edificar una torre que llegará al cielo, entra en un brote porque no quiere compartir su casa con ellos. Tampoco tolera que se hayan organizado sin su ayuda y que "hablando se

entiendan". Decide engañarlos y les envía un regalo por medio del pastor. El paquete es recibido con la expectativa que merece un regalo de Dios: se trata de una caja vacía de la que sale una brisa, que al correr entre los hombros hace que éstos no puedan entenderse.

El relato tiene muy poco que ver con la fuente, en la que, como se sabe, a diferencia de la mayoría de los enojos divinos, no se dice por qué Jehová reacciona así. Montes trabaja sobre la interpretación tradicional que supone que los hombres son castigados por soberbios. En el relato, entonces, Jehová considera que los hombres prescinden de él en la medida en que pudieron organizarse para producir pacíficamente sin su mediación. De este modo, Jehová aparece como la cifra del capricho y el rencor, lo cual se puede percibir, cuanto menos, como algo impertinente. No obstante, se podrá objetar que, si éste no es el Jehová del episodio bíblico en cuestión, guarda un estrecho parecido con la desmesura y el rencor que caracterizan al Jehová que, según el Éxodo, sacó de Egipto a los hijos de Israel.

Por el contrario, en Moisés y el Faraón de Egipto, si bien Dios aparece como un patrón de estancia—"no me gusta que se me anden retobando", declara—, tampoco se trata del Dios que le anticipa a Moisés "endureceré el corazón de Faraón", para tener la oportunidad de hacer una demostración de fuerzas, siete plagas más la muerte de los primogénitos mediante. En esta ocasión Montes opta por aligerar el relato. Entonces se saltea (felizmente) el asunto de los primogénitos y creo que exagera al minimizar por completo las plagas. ¿Por qué no dar mayor espacio a lo trágico y trabajar lo maravilloso con la convicción que se anunciaba en la apertura del cuento? "No hay en la Biblia una historia más llena de magia y maravillas que la de Moisés, el héroe que condujo..."

No obstante, la feerificación es una de las operaciones más interesantes de esta serie de historias. Cuando en el original no existen, la autora incorpora motivos propios de los cuentos de hadas. Dios baja a la Tierra tres veces en La torre de Babel; en Sansón y Dalila la derrota del héroe es el resultado de tres intentos, en todos los cuales Dalila repite exactamente la misma pregunta a su amante. La repetición de fórmulas discursivas también se da en David y Goliath, relato en el cual el héroe es el hijo menor, como en Salomón, el juez más justo. En David y Goliath el adolescente subestimado por sus hermanos mayores se enfrenta con el gigante y puede destruirlo con las "armas del pastor" porque es el único que tiene verdadera fe en Dios y se anima a defenderlo. Se trata de la conducta clásica del héroe del relato tradicional e incluso del de caballerías. En lo que respecta a Salomón, el hijo menor del rey David, éste es elegido por su padre para reinar. La autora evita narrar la muerte del hermano Adonías para entrar de lleno en el sueño en que Salomón pide a Dios sabiduría.

Corriéndose a un costado de la discusión sobre ventajas y contras de adaptar, es probable que lo único que valga la pena sea pensar en los modos en que la operación se realiza. En este caso en particular, la adaptación es vulnerable de numerosas críticas desde lo ideológico-religioso. A mi juicio, lo importante es que Graciela Montes cuenta historias humanas que resuelve con un muy buen trabajo de representación, y que si en algo "peca" es en la elección que hace respecto de la escritura, que no de las Escrituras. Si en la decisión sobre la fuente se privilegia el producto literario por encima de su función teológico-moral, no queda claro por qué no se conservó aquel tono trascendente que llamamos tono bíblico. No se trata de argumentar con el francés Marc Soriano que el adaptador debe dejar intacta la escritura original. Las últimas investigaciones cabalísticas sobre la Torá afirman que fue escrita por una sola mano divina. El caso es algo complicado. El punto es que, teniendo la maravillosa posibilidad de reescribir historias atemporales en las que la magia es el motor de la acción, resulta casi desafiante que Salomón le conteste a Jehová: "Me parece bárbaro", en un registro familiar rioplatense semihumorístico. Por qué no apostar por la encantadora gravedad que domina las dos últimas páginas de Sansón y Dalila, sin duda el fragmento más bello de esta serie.

ESCALERA AL TEXTO

Nuevo Peldaño 2, Cuaderno de aprendizaje, Lengua, Ruth Kaufman, Ilust. Claudia Legnazzi. Nuevo Peldaño 3, Cuaderno de aprendizaje, Lengua, Ruth Kaufman, Ilust. Diego Bianchi, Kapelus, Buenos Aires, 1989, 79 págs.

Con excepción de un anacrónico tú que atraviesa las consignas de trabajo (una se pregunta por qué las editoria-



Diego Bianchi

les se vuelven cómplices de la escuela en esa ridícula maniobra de aislamiento), el resto es seducción y dinamismo en los Peldaños 2 y 3 de Kaufman, Bianchi y Legnazzi.

Las unidades de Peldaño 2 se nuclean alrededor de conocidos cuentos folklóricos que se dan por leídos. Junto a contenidos de tipo normativo, cada unidad desarrolla otros de orden comunicacional: el tema clave en 2º grado es las funciones de la escritura, y en esta zona del trabajo se concentran las consignas más interesantes. Además, cada cuento se aprovecha para trabajar (conversar) sobre algunas de las conductas o situaciones emblemáticas que plantean los cuentos. Esto es: contar desde a partir de Aladino..., mentiras a propósito de Pinocho, anécdotas de cuando uno se perdió, en el capítulo de Hansel y Gretel y sueños en el de La bella durmiente.

A lo largo del texto se despliega un trabajo gradual y cuidadosamente acumulativo de reconocimiento de arquetipos y motivos en los relatos. El mismo culmina en la unidad 8 integrándose en dos consignas especialmente productivas: una supone el entrecruzamiento de personajes de distintos cuentos para formar nuevas historias. La segunda consiste en componer las instrucciones para el funcionamiento de una escuela de hadas o brujas (la elección): materias a cursar, horarios, juegos, lecturas, etc.

Peldaño 3 abandona los cuentos para entrar en la novela. La historia transcurre en el barrio de Olmo y sus protagonistas son el ochoañero Tristán y su inseparable bicicleta Trotamundos. Hay una amigueta, Selma, y un botellero llamado Gato, sindicado injustamente como el "hombre de la bolsa" (un cuco tal vez muy de los *sixties*). La historia trata sobre la desarticulación del malentendido que tiene a Gato como víctima. Ese es el aspecto afectivo que se trabaja a partir del texto: hablar del miedo, descubrirlo disfrazándose de cuco, inventando monstruos, caracterizándolos o haciéndoles reportajes por T.V. Las actividades incluyen diversas consignas de taller: recetas de pocimas mágicas, biografías, recuerdos, periódicos.

Ambos tomos contienen en casi todas las páginas juegos de diversa índole que incluyen adivinanzas, colmos, trabalenguas, crucigramas, silagramas, mensajes cifrados, tutti frutis, etc.

Es obvio que un libro para la escuela debe extremar su capacidad de seducción. En ese sentido, las propuestas de Kaufman son indiscutiblemente atractivas, pero además cuentan con el soporte fundamental de la ilustración. Los dibujos de Legnazzi intentan recrear el clima de los cuentos clásicos: trabaja con pasteles, líneas redondas y plácidas. Las figuras de Bianchi parecen dibujos animados. Son estilizados y dinámicos, de colores vibrantes y fuertemente contrastados, realizados en tintas puras que soportan, muy bien las desgracias de la impresión argentina. Por eso no se entiende cómo los nombres de los ilustradores no figuran en tapa y, en cambio, hay que buscarlos con lupa en página 2.

RECIENVENIDOS

La gallina de los huevos duros, Horacio Clemente, Ilust. Marcelo Elizalde, Sudamericana, Col. Pan Flauta, Buenos Aires, 1990, 57 págs., a partir de 9 años.

Lista para salir y Cinco minutos en paz, Jill Murphy, Sudamericana, Col. Primera Sudamericana, Barcelona, 1989.

Los tiempos de San Martín y Los tiempos de Rivadavia, Graciela Montes, Ilust. Carlos Schlaen, Libros del Quirquincho, Col. Una Historia Argentina, Buenos Aires, 1989, 61 págs.

¡Blum!, Perla Suez, Ilust. Oscar Rojas, Libros del Quirquincho, Serie Blanca, 1989, 40 págs.

El otro Gardel, David Wapner, Ilust. Ana Camusso, Libros del Quirquincho, Serie Negra, Buenos Aires, 1989, 40 págs.



Claudia Legnazzi



La escritura del gigante

Literatura brasileña actual

Por Alvaro Abós

Brasil, se ha dicho hasta el cansancio, es el país de los grandes contrastes. En él conviven veintiún millones de analfabetos con una producción editorial que en este momento no tiene parangón en América latina y cuyo volumen y diversidad la acercan al mundo desarrollado. La industria del libro vive un momento de apogeo y es el sostén de una creación literaria llena de interés y vivacidad. Los materiales siguientes analizan el mercado de libros y la más reciente narrativa brasileña.



Una industria editorial en auge

Si bien es cierto que el 88% de los 147 millones de brasileños no ha superado un nivel de escolaridad equivalente al segundo grado de primaria, el mero peso de su franja "educada" erige hoy al Brasil en la sociedad culturalmente más dinámica de América latina.

Basta echar un vistazo al volumen y calidad de su mercado editorial. Se publican 10.000 títulos nuevos por año, con un volumen total de ochenta millones de ejemplares. Para medir en términos relativos estas cifras, baste decir que Alemania publica anualmente 50.000 nuevos títulos, España 40.000 y Francia 30.000. Argentina, hasta 1988, editaba 4.000 títulos anuales: en 1989, el año de la hiperinflación y la quiebra económica, esa cifra cayó vertiginosamente.

La potencia editorial y la calidad de la oferta literaria brasileña quedaron potenciadas cuando el Comité Organizador de la Feria de Frankfurt decidió que la Feria de 1994 estuviese dedicada al Brasil (en 1988 esa distinción recayó en Italia y en 1989 en Francia). El protagonismo en Frankfurt supone que los ojos de agentes y editores del mundo entero estarán aquel año concentrados en la producción libresco de Brasil: una auténtica consagración.

A diferencia de España, cuya producción editorial se expande por todo el continente americano, o de Francia, que hace circular la suya por muchos territorios francófonos, Brasil sólo produce para su

mercado interno. Portugal tiene su propia producción editorial y los libros portugueses no se venden en Brasil.

El punto flaco del negocio del libro en Brasil, coinciden los interesados, es la distribución del público: el número de librerías es aún muy bajo en relación con el número de lectores potenciales.

Las librerías de San Pablo o Río de Janeiro muestran que, junto a sellos de prestigio como Atica, Paz e Terra, Brasiliense, Rocco, Record, Francisco Alves, Nova Fronteira, han surgido editoriales nuevas, algunas pequeñas, que exploran el mercado proponiendo nuevas vetas, ya sea a través de la traducción de títulos que conciten interés en otros países o difundiendo autores locales, consagrados o noveles. Entre esas editoriales nuevas están Iluminuras, José Olympo, Estação Liberdade, Companhia das Letras, etc. Para tener una idea de la producción editorial, cabe observar las cifras de nuevos títulos. Encabeza el ranking Atica, especializada en ciencias sociales, que en el último año publicó 601 libros, con un tiraje promedio de 13.000 ejemplares. Le sigue Record, dedicada a *best-sellers* de narrativa: 490 nuevos títulos con una tirada promedio de 7.600 ejemplares. Una editorial de mediano porte es Nova Fronteira, fundada en 1966 por el político Carlos Lacerda y que hoy regentean sus hijos: publicó 203 nuevos títulos con una tirada media de 4.100 ejemplares, alternando la mejor narrativa brasileña de hoy con una gran variedad de autores extranjeros que van de Marguerite Yourcenar a Agatha Christie.

Los editores brasileños se trasladan masivamente cada año a Frankfurt, donde adquieren los títulos más atractivos de la oferta editorial mundial. Así, pueden verse en los escaparates títulos que se publican simultáneamente a las versiones españolas

como El péndulo de Foucault de Umberto Eco, la biografía de Freud de Peter Gay o el último Premio Goncourt, La exposición colonial de Eric Orsenna (que por cierto transcurre en Brasil).

Recientemente llegó a librerías la versión portuguesa de Un hombre sin cualidades, la novela de Robert Musil vertida al castellano hace más de una década. La impropia traducción de este clásico de nuestra época se vio demorada por el fallecimiento del traductor. Hay títulos, sin embargo, que ven la luz primero en portugués que en castellano. Ya está en librerías de Brasil, por ejemplo, Citizens, la magna crónica novelada de la Revolución Francesa descrita por el historiador norteamericano Simon Schama, que causara gran impacto en su salida original por Simon and Schuster. Aún no hay noticias de la aparición en castellano de este libro.

Un editor emblemático del dinamismo cultural que muestra Brasil es Luis Schwartz, un paulista que abandonó la gerencia de Brasiliense para fundar, hace tres años, Companhia das Letras.

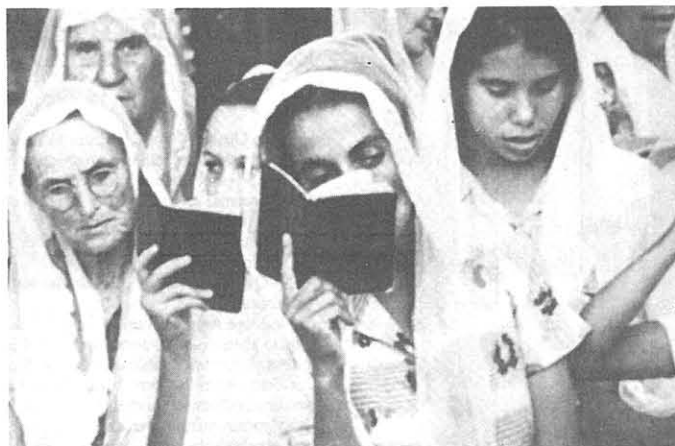
Para festejar ese tercer aniversario, Schwartz, que sólo tiene cuarenta años, reunió a la prensa para anunciar el lanzamiento de un audaz plan de biografías que serán editadas por la Companhia das Letras. Para ello se eligieron siete nombres destacados de la vida brasileña (Nelson Rodrigues, Oswaldo Arana, Juscelino Kubitschek, Glauber Rocha, Vinicius de Moraes, el emperador Don Pedro II y Euclides da Cunha). Las biografías de estas personalidades serán escritas por siete periodistas de primera línea, todos ellos en actividad en los principales medios. Los biógrafos trabajarán durante dos años percibiendo una bolsa de dos mil dólares mensuales, sin perjuicio de los derechos de autor que, una vez publicados los libros, les correspondan. Las bolsas fueron donadas por siete empresas estatales o privadas de importancia, entre ellas Goodyear, el Grupo Moreira Salles, el Banco Mantrust, etc. Una manera de privatizar la actividad editorial...

Lo cierto es que Schwartz ha editado 170 títulos en tres años, conformando un catálogo en el que figuran Susan Sontag, Hannah Arendt, Elias Canetti, Juan Carlos Onetti y Guillermo Cabrera Infante.

Esta abundante oferta de títulos es difundida por excelentes suplementos culturales en los principales diarios. Entre los mejores se cuentan los de *Folha de São Paulo* y *Jornal do Brasil*. Entre las revistas sobresalen *Leia*, un mensuario que lleva once años ininterrumpidos de vida, con información y comentarios sobre libros, y *34 letras*, una revista literaria de espectacular factura gráfica y contenido renovador, además de revistas de debate intelectual o de ciencias sociales como *Novos Estudos*, *Tempo Brasileiro* o *Revista USP*.

Por amplia que sea la oferta editorial brasileña, ella no garantiza por sí el interés de la literatura que hoy se escribe en el gigante latinoamericano. Será la crítica y el tiempo quienes decantarán las cosas. Sin embargo, el vehículo editorial permite la renovación y el surgimiento de voces nuevas que conviven con la longevidad del auténtico peso pesado de la narrativa brasileña: Jorge Amado. El veterano escritor bahiano lleva vendidos siete millones y medio de ejemplares sólo en Brasil y sigue encabezando listas de éxitos. Es que la TV difunde sin cesar sus creaciones, llevando la saga bahiana de Amado a aquellos públicos ajenos al mundo libresco. En estos momentos, por la Red Globo se proyecta una versión de *Tieta do Agreste* mientras la Red Bandeirantes se apresta a lanzar una telenovela basada en *Capitanes de arena*.

Desaparecidas dos personalidades tan sugestivas como las de Clarice Lispector (en 1977) y Osman Lins (en 1978), ambos



conocidos de los lectores de habla castellana, la narrativa brasileña tiene hoy tres nombres atractivos que justamente, a fines de 1980, estaban presentes en las mesas de novedades con otros tantos *best-sellers*. Son Rubem Fonseca, Antonio Callado y João Ubaldo Ribeiro (ver nota adjunta).

También había, entre una variada oferta de nuevos y novísimos, la presencia de una excelente escritora debutante, Ana María Machado, que llevaba vendidos ya 15.000 ejemplares de *Boca do Inferno* (Companhia das Letras), una recreación novelesca del precursor de la literatura brasileña del siglo XVIII, el bahiano Gregorio de Mattos. Los derechos de traducción de *Boca do Inferno* fueron adquiridos por numerosas editoriales del mundo entero en Frankfurt, entre ellas por Ediciones B de Barcelona.

Tres novelas brasileñas

Tres novelas brasileñas encabezaban las tablas de *best-sellers*. Son *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* de Rubem Fonseca (Companhia das Letras), *Memórias de Aldenham House* de Antonio Callado (Nova Fronteira) y *O sorriso do lagarto* de João Ubaldo Ribeiro (Nova Fronteira).

Las tres, aun con cánones literarios diversos, tienen rasgos comunes. Utilizan con soltura la forma del *thriller*, sin sujeción a los estereotipos del género, fecundando esa fórmula con contenidos y preocupaciones enriquecedores. Las tres novelas conjugan un espesor literario de

alta calidad, un lenguaje lleno de felicidad expresiva y un tratamiento atractivo de temas que están en el aire de los tiempos, mostrando la madurez con que la literatura brasileña encara su relación con un mercado lector floreciente.

Rubem Fonseca se destacó como cuentista, pintando en sus ficciones la cara sombría de las grandes megalópolis latinoamericanas, para el caso una Río de Janeiro en la cual, bajo un manto pintoresco y alegre, late un universo gangrenado por la crueldad y el cinismo. Uno de sus volúmenes de cuentos, *Feliz año nuevo*, fue secuestrado en 1977. El ministro de Justicia de la dictadura acusó al libro de pornográfico y sólo a fines de 1989 —tras un kafkiano proceso— el libro pudo volver a librerías. "Sí, mis libros son pornográficos —declaró en aquel entonces Fonseca, con amarga ironía. Están llenos de miserables sin dientes".

En 1983, el escritor carioca publicó su novela *El gran arte*, que tuvo un gran éxito de ventas en Brasil y fue inmediatamente traducida a múltiples lenguas, recibiendo en *The New York Times* una crítica consagratória a Mario Vargas Llosa. A *El gran arte* le siguió *Buffo & Spallanzani* (1986) traducida al castellano como *Pasado negro*.

En 1989, Fonseca consiguió el tercer éxito consecutivo con *Vastas emoções...*, que en pocos meses alcanzó ya seis ediciones en Brasil y que será lanzada en 1990 en diversas traducciones, incluida la castellana.

En esta novela, Fonseca traza dos tramas paralelas: por un lado, el narrador —un director de cine agobiado por sus conflictos amorosos— se ve envuelto en una intriga rocambolesca alrededor de la posesión de un diamante único en el mundo. Lo persigue una banda de traficantes y se relaciona con el submundo que medra en el comercializado carnaval carioca. Al

mismo tiempo, el narrador descubre que un escritor que lo fascina, el judeo-soviético Isaac Babel, autor de *Caballería roja* y ajusticiado en las purgas de fines de los años treinta, ha dejado una novela inédita y desconocida. El diamante famoso y el manuscrito secreto de Babel se convierten en objetos preciosos cuya posesión obsede al narrador al punto de arriesgar su vida.

La novela tiene la acostumbrada velocidad de escritura de Fonseca, esa cualidad que podría denominarse "imaginación narrativa". Fonseca es una auténtica máquina de narrar, cargada siempre con el combustible de la sorpresa y la intriga, de la habilidad para revelar los costados insólitos de su materia ficcional.

Hay en este libro de Fonseca, que no alcanza la perfección de *El gran arte* pero que resiste airoosamente la comparación, otros elementos ya habituales en el narrador brasileño: su ácido escepticismo, su visión descarnada del infierno urbano, su reflexión —también presente en *Pasado negro*— sobre la tensión entre la realidad y la literatura.

El protagonista de *Memorias de Aldenham House* de Antonio Callado es un latinoamericano exiliado en Londres durante la segunda guerra mundial, un período durante el cual en América latina gobernaron varias dictaduras fascistas.

Brasileños, chilenos, paraguayos, bolivianos eran reclutados por la BBC para redactar sus programas radiales hacia América latina. La Broadcasting House, sede de la BBC, debe ser evacuada bajo el asedio de las bombas V-8 de los nazis. El personal de la radio es distribuido en tranquilas mansiones de los suburbios londinenses.

Una de esas mansiones es Aldenham House y allí, una mañana, un alto funcionario inglés, ex embajador en Latinoamérica, aparece muerto en la prisión. Las sospechas recaen sobre un exiliado paraguayo, Facundo Rodríguez, que ensayaba un guión radiofónico para la propia BBC: el tema era la sangrienta historia de rapiñas del viejo imperio.

El enigma policial se urde alrededor de una reflexión sobre el destino inclemente del continente latinoamericano, en el que la historia suele adquirir contornos de pesadilla. Y la novela —en la que flota la sombra de James Joyce, irlandés también exiliado— explora esa pesadilla y ensaya sutiles paralelismos. "América latina —dice uno de los personajes, una chilena desterrada, de origen irlandés— es una Irlanda transformada en continente."

Por su parte, con *O sorriso do lagarto*, João Ubaldo Ribeiro ha escrito un *thriller* brasileño con proyecciones internacionales. La novela está ambientada en la bahiana isla de Itaparica, donde vive el autor, pero trata temas que están en el candelero de las preocupaciones universales: la manipulación genética y la creación de seres híbridos, el destino de los restos atómicos, los límites entre ciencia y ética.

La historia comienza cuando João Pedrosa, un biólogo autoexiliado en la paradisíaca Itaparica, donde se dedica a la humilde tarea de vender pescado en el mercado del puerto, descubre un lagarto de dos colas. Pedrosa tiene un presentimiento ominoso. La visión del bicho no es tanto espantosa como amenazadora. El lagarto parece sonreír, con una sonrisa "de mofa, casi hostil".

A partir de allí comienza una vertiginosa trama en la que desfilan los personajes singulares como el adivino y santón local o el millonario cacique político local Dr. Barreto, que simboliza la corrupción de la demagógica política brasileña.

Con estos elementos propios del costumbrismo "a lo Amado", Ribeiro compone una aguda mezcla de novela de espionaje, meditación filosófica y pintura rebuscada de la realidad local.



Ley general para seguir vivos: se puede decir "una cara bonita", pero el que diga "una cara", muere; por haber agotado el asumo (Clarice Lispector).



Callado: un país sin pasión

Antonio Callado vive en Río de Janeiro y apoyó activamente a Leonel Brizola en las últimas elecciones. Tiene 72 años y goza de perfecta salud. Ha desarrollado una vasta producción novelística en la que destacan *Bar Don Juan* y *Quarup*, sus novelas más conocidas, traducidas a múltiples lenguas.

—¿Cómo se siente en Brasil el escritor sabiendo que sólo escribe para una élite de lectores?

—Muy pocos escritores brasileños pueden vivir de la escritura. El caso de Jorge Amado es raro. Eso no quiere decir que en los Estados Unidos o Inglaterra la situación del escritor sea tan diferente. Allí también es necesario obtener un gran éxito para vivir de los libros. La diferencia es que aquellos que alcanzan el éxito ganan lo suficiente para mantenerse toda la vida, a condición de no llevar un tren de vida extravagante.

—Pero, en Brasil, ¿la situación del escritor sigue siendo tan mala como antes?

—No. Hoy es mucho mejor que cuando yo comencé. Sin comparación. Conocí a Guillermo Ramos atravesando momentos muy difíciles para mantenerse. Era corrector en el *Correio da Manhã*. Había publicado ya su obra entera y aun era pobrísimo. José Lins do Rego, por ejemplo, tenía un humilde empleo público. Entonces había menos público. Hoy se venden más libros.

—¿Se gana algún dinero?

—Sí. Un escritor brasileño que consiga cierta repercusión vive mejor. Brasil está creciendo. El número de lectores crece. En cambio, se mantiene la misma diferencia entre las clases. El crecimiento es sólo vegetativo.

—En este país de contrastes, ¿su literatura está comprometida con los cambios?

—No he podido ignorar la realidad brasileña en ninguno de mis libros. Hay otros escritores que son elitistas. Lo que es absolutamente legítimo. La literatura no tiene obligación alguna de llevar al pueblo a hacer determinadas cosas. Lo cierto es que un escritor muy hermético no se preocupará sino de su propia obra. No es mi caso, porque estoy tan enraizado en el Brasil que no puedo escribir sino alrededor de ese enraizamiento. No sé si será mejor o peor. Es así.

—¿Hasta qué punto Brasil forma parte de América latina?

—En mi último libro, *Memorias de Aldenharn House*, trato ese tema. En Brasil hay una cierta vanidad de no parecer latinoamericano. Cuando aquí se habla de América latina, se piensa sobre todo en la América española. Brasil se ve a sí mismo como un país más inteligente y fino, más avanzado en relación con el resto del continente. Pero 20 años de dictadura militar acabaron con cualquier veleidad de diferencia. Hoy Brasil apenas se distingue del resto de los países latinoamericanos.

—¿Cree usted que existe una identidad latinoamericana?

—Hace poco estuve en una reunión de intelectuales en México y se discutía precisamente ese tema, la identidad latinoamericana. Un escritor mexicano dijo: "No hay país en América latina que no conozca cuál es su identidad. El problema es que no está conforme con ella". En verdad, la identidad brasileña es la de un país desapasionado, blando. Y la indiferencia está más presente en las clases populares porque quien come y se viste quiere proteger esos pequeños intereses, al menos. Hay vergüenza de la propia identidad. En general, en América latina las personas privilegiadas actúan como si hubieran sido exportadas hacia aquí y un día pudieran volver no se sabe dónde. No a Lisboa o a Madrid. Más bien a Estados Unidos. Disneylandia es el gran ideal.

—¿Su análisis se aplica también a la literatura brasileña?

—Una literatura que presenta nombres como los de Rubem Fonseca o Joao Ubaldo Ribeiro es una literatura saludable. Hay otros escritores más recientes, como Mércio Resende o Antonio Torres. Es una literatura viva.

—¿Y su propio trabajo?

—Mis libros muestran preocupación por Brasil. El factor político está presente siempre. Mi trabajo literario es una manera de interpretar al Brasil. En general, este país es poco conocido. Yo mismo comencé a conocerlo cuando volví de Inglaterra, tras trabajar en la BBC. Mi primer tarea al regreso fue embarcar en un pequeño barco, en Belem do Pará y remontar el Amazonas. Pero son muy pocos los brasileños que conocen bien Brasil. Es imposible escribir un libro sobre el Amazonas sin citar a autores extranjeros.

Ribeiro: de Itaparica al mundo

Joao Ubaldo Ribeiro, escritor bahiano de 46 años, ha publicado ya diez libros. Dos de ellos han sido traducidos a muchas lenguas: *Sargento Getulio* —también llevado al cine— y *Viva el pueblo brasileño*, que Alfaguara ha editado en Madrid a fines de 1989. Tras presentar en San Pablo y Río de Janeiro su nueva novela *O sorriso do lagarto*, Ribeiro se trasladará con su familia a Berlín, donde vivirá un año. Una institución alemana (Daad) le adjudicó una beca, la misma que está utilizando Rubem Fonseca para escribir en Berlín su nueva novela.

—¿Quizás por su origen común, mucha gente lo considera a usted "un nuevo Jorge Amado"...

—Jorge Amado es un monumento de nuestra historia cultural. Yo sólo soy su amigo. Por lo demás somos muy distintos. Pensamos de manera diversa en muchos casos y nuestra literatura también es diversa. Sin embargo, el hecho de ser bahianos nos une. En los Estados Unidos la industria cultural es tan grande que es difícil salir de los estereotipos costumbristas. Sin duda, para ellos somos exóticos, hablamos de cosas muy distintas. Pero yo no puedo hacer otra cosa. No puedo escribir sobre París o Nueva York. Tengo que escribir sobre lo que conozco, sobre mi tierra.

—También se ha dicho que sus libros tienen relación con el cine de Glauber Rocha.

—No creo. Fui muy amigo de Rocha pero él nunca quiso filmar un libro mío.

—Usted fue el traductor de su propio libro *Sargento Getulio* al inglés. ¿Es posible traducir el portugués del nordeste brasileño (casi un dialecto) al inglés?

—Escribí un artículo en una revista inglesa sobre la aventura que supuso esa traducción. En el fondo, creo que toda traducción es imposible. Pero el que realmente entiende de estos temas es mi amigo Haroldo de Campos.

—¿Podría contar un poco sobre sus métodos de trabajo?

—Me intereso mucho por la biología. Tengo un microscopio, me gusta observar los bichos, incluso los más minúsculos. También soy un fanático de los diccionarios y las enciclopedias. Tengo muchísimas en mi biblioteca. De vez en cuando, miro un poco los diarios de Río o San Pablo u hojeo revistas como *Time* o *Newsweek*. Casi no miro la televisión. En general, escribo precisamente a la hora en que se difunden las telenovelas. Me gusta el cine pero no voy nunca. En Itaparica no hay cine. La última película que vi fue *Amadeus*. La ví tres veces. Escucho a Mozart, Bach, Beethoven, Brahms, Vivaldi y Schubert. Duermo mucho. Tengo un sentido casi burocrático del trabajo. Me siento al escritorio y escribo, escribo, pase lo que pase.

—¿Por qué eligió vivir en una isla de sólo 12.000 habitantes?

—Yo nací en Itaparica. Luego viví en múltiples lugares y hace seis años me instalé en la isla. Pero no presumo de ser un asceta o un exiliado del mundo. Simplemente volví a Itaparica porque encontré que la vida allí era fácil y relativamente barata. No soy ningún Gauguin. En realidad, no vivo en ningún lugar en especial. Vivo en el mundo.

Narrativa brasileña en castellano

Lidia Fagundes Telles: Las meninas (Sudamericana)

Gerardo Mello Mourao: La sota de espadas (Sudamericana)

Clarice Lispector: La araña (Corregidor)
Un aprendizaje o el libro de los placeres (Sudamericana)

Lazos de familia (Sudamericana)

Agua viva (Sudamericana)

Una manzana en la oscuridad (Sudamericana)

La hora de la estrella (Siruela)

La legión extranjera (Monte Avila)

Felicidad clandestina (Grijalbo)

Silencio (Grijalbo)

La pasión según G. H. (Alfaguara)

Cerca del corazón salvaje (Alfaguara)

Osman Lins: Avaloara (Seix Barral)

La reina de las cárceles de Grecia (Alfaguara)

Rubem Fonseca: El collar del perro (De la Flor)

El caso Morel (Bruguera)

Feliz año nuevo (Alfaguara)

El cobrador (Bruguera)

El gran arte (Seix Barral)

Pasado Negro (Seix Barral)

La lista ofrecida tiene carácter orientativo y no exhaustivo.

Se recuerda que toda la producción novelística de Jorge Amado fue difundida primero por la Editorial Futuro, luego por Losada y últimamente por Emecé. Títulos de José Lins de Rago, Eríco Veríssimo, Euclides da Cunha, J. Machado de Assis y Garcilaso Ramos fueron difundidos por antiguas ediciones de Santiago Rueda, Anaconda o Emecé.

J. Guimarães Rosa: Gran sertón veredas (Seix Barral)

Manolón y Miguelín (Alfaguara)

Menudencias (Arca)

Noches del sertón (Seix Barral)

Primeras historias (Seix Barral)

Urubuquaquá (Seix Barral)

Dalton Trevisan: El vampiro de Curitiba (Sudamericana)

Autran Dourado: La trama del bordado (CEAL)

Imaginaciones pecaminosas (Emecé)

Opera de muertos (Ada Korn)

Antonio Callado: Bar Don Juan (De la Flor)

José Cândido de Carvalho: El coronel y el lobizón (Sudamericana)

Hermelo Borba: Orilla de los recuerdos (De la Flor)

Antonio Olinto: La casa de agua (Losada)

Nélida Piñón: Fundador (Emecé)

Sala de armas (Plus Ultra)

Antonio Torres: Un perro ladrándole a la luna (Sudamericana)

Adonals Filho: El fuerte (Monte Avila)

Antonio Carlos Resende: Magra, pero no mucho, las piernas fuertes, morena (Ada Korn)

Innovación cultural y actores socioculturales.

Varios autores. CLACSO.

Buenos Aires, 1989, 462

págs. Alrededor de

A 45.000



A través de la coordinación de Mario Dos Santos y Fernando Calderón, la Biblioteca de Ciencias Sociales de CLACSO presenta el volumen Nro. 7 de una serie de compilaciones destinadas a reflexionar sobre la transición de América latina hacia un nuevo orden social.

A partir de la década del '80 y de los distintos tipos de ajustes estructurales aplicados en el continente, el Estado como eje fundamental en la organización y regulación de la sociedad comienza una transformación que afectará profundamente la relación de éste con la sociedad, la política y la economía de los distintos países latinoamericanos.

Este nuevo volumen presenta una serie de estudios nacionales (Chile, México, Brasil, Perú, Paraguay y Guatemala) que analizan las distintas transformaciones e iniciativas que tienen lugar en el ámbito específico de la cultura. Después de haber tratado en los volúmenes anteriores el tema de la democratización y modernización del Estado, así como también las nuevas políticas económicas instrumentadas y el tan versado debate centralización/descentralización que de ellas se desprenden, de lo que se trata ahora es de considerar la capacidad y creatividad que cada sociedad tiene para diagramar un nuevo diseño institucional a través del cual promover y producir valores y proyectos tanto a nivel político como de la vida cotidiana.

Intimamente relacionado con el nuevo rol que el Estado parece adoptar en el continente y con sus consecuencias, el campo de la cultura aparece atravesado por una serie de conflictos y demandas que expresan los anhelos e intereses de los diversos grupos, clases y sectores que conforman la sociedad y que tienen para ello proyectos y deseos que se identifican o difieren del rumbo que se ha marcado desde la aplicación de las distintas políticas de ajuste.

Así, estos seis estudios sociológicos toman a cada sociedad desde su particularidad y acorde al contexto histórico de cada una para considerarlas a través de sus distintos agentes y actores sociales y canalizar cómo éstos se comportan respecto de los contenidos culturales que resultan de la reestructuración sufrida por nuestra región en crisis.

Con este trabajo, que intenta reflejar los agudos cambios que se están produciendo en las relaciones sociales de cada región, una vez más CLACSO aporta un útil material para la comprensión de los complejos procesos que está atravesando América latina manteniendo abierto el debate sobre el futuro aún incierto de este continente.

Elena M. Zubleta Casullo



Hombres y mujeres del PRT-ERP. La pasión militante. Luis Mattini.

Contrapunto. Buenos

Aires, 1990, 525 páginas.



La historia política puede ser escrita en innumerables formas, en una casi infinita gama de posibilidades. Pero lo que de ninguna manera se puede elegir con libre albedrío es el "pathos" que la signará desde su primera página. El caso del libro de Mattini cumple con esta regla de bronce: es la historia de una confrontación con la derrota, el relato desde el abismo de la derrota. Generalmente la historia de las organizaciones de la izquierda política (comunistas o no) es practicada por tres tipos clásicos de escritores: sectarios afirmados (vale aquí el largo reportaje a G. Merlo), cazadores de brujas (donde el modelo *standard* es Ravinés o algunas conclusiones de Giussani) y la regular industria académica (las pequeñas monografías como las de Hilb/Lutsky u Ollier). Pero entre estas tres vertientes comenzaron a surgir trabajos que intentan, de manera inteligente y digna, arrojar luz sobre lo que ocurre en una organización que lleva el adjetivo de "revolucionaria". Ejemplos de esta nueva corriente son los trabajos de Gillespie o de Gasparini (en el caso de Montoneros) o de Julio Sanucho y Cazes Camarero (sobre el PRT-ERP), a la que se incorpora ahora la más que meritoria obra de Mattini.

Arnold Kremer (*nom de guerre*: Luis Mattini) procura realizar lo que él mismo denomina un ensayo de descripción reflexiva y totalizadora, una especie de historia del nacimiento, auge, decadencia y ruina del PRT-ERP, desde 1967 hasta fines de 1976. La pregunta que rondará la mente del lector será esta: ¿está preparada este tipo de historiografía política para entender cabalmente a una organización como el PRT-ERP en la magnitud de la derrota?... Este será el gran desafío, la gran prueba de fuego que pretenderá atravesar airoso a lo largo de sus 525 páginas.

El libro se divide en dos grandes bloques: "Surgingimiento", que incluye la prehistoria, analizando el FRIP, el fundacional V Congreso y finalizando con la convocatoria a elecciones generales de mayo de 1973; y "En el centro de la escena nacional", que describe el pequeño auge del '73-'74, el desarrollo de la alternativa de guerra rural hasta el fin simbolizado por la muerte de Mario R. Sanucho.

La hipótesis más vigorosa del trabajo es que el PRT-ERP pertenecía, sin saberlo, a la expresión más honesta, decidida y radicalizada de la "democracia revolucionaria" (p. 20), un fenómeno peculiar de América latina que representaría los intereses y los puntos de vista de la masa de trabajadores no proletarios. El error habría sido el haberse adjudicado "a-priori" una identidad político-social ("vanguardia de la clase"), lo que la desvió irremediablemente de su necesaria fusión con los decisivos proletarios argentinos. En una palabra: expresaba los ángulos de vista de la "democracia revolucionaria" por lo que lógicamente llevaba encarnada grandes dificultades y errores fatales que le impidieron darle paso al caudillismo de la clase obrera (sic).

Teniendo como guía esta premisa madre, Kremer-Mattini va desgarrando, uno por uno, los momentos claves y

centrales de la organización y su intervención en la sociedad de aquellos años. Aunque a lo largo del minucioso análisis la hipótesis comience a cojear, para terminar patéticamente por no explicar, sino meramente legitimar *ex-post facto* el accionar de una organización política. La premisa investigativa se torna una ciencia *post-factum*, una agencia universal de interpretación en tanto justificación.

La materia prima, las partículas elementales que conformaban la pasión militante, era un equipo de dirigentes de formación abigarrada (desde trotskistas ortodoxos de la escuela de Nahuel Moreno hasta castristas "*avant lettre*") cuya composición era clara y definida: pequeña burguesía baja. La composición de un partido no nos dice nada de su lógica de la intervención política en tanto y en cuanto las condiciones existenciales de su vida concreta no influyan en forma decisiva en los modos y contenidos de la elaboración política en tanto ciencia.

El "*Kleinbürgertum*" (la "democracia revolucionaria"), los "sediciosos literarios" (los Marat, Brissot, Cara, Babeuf, Ruge, Parvus, etc.) son siempre, en su abrumadora mayoría, pequeños hombres ilustrados de la clase media baja que se lanzan con fervor a la arena política. La clave está en que (como ya Lenin sabía en el ¿Qué hacer?) las propias contradicciones en el ámbito real vital de la composición social de clase de los integrantes del PRT-ERP afectaban, imprecionaban las formas y categorías de la teorización de la política (en este caso de proclamado marxismo-leninismo). Estas afecciones determinaban la medida exacta en que la reflexión política era capaz de intervenir en el proceso de constitución de la clase obrera.

Kremer-Mattini intuye esta respuesta que debilita la tesis del PRT-ERP = exacto reflejo de la "democracia revolucionaria", y da sugerentes pistas que permiten un cambio en el foco de atención que altera la importancia a posteriori que se atribuye a detalles triviales del material documental: la escasísima preparación teórica reemplazada instintivamente por acción (p. 49), el sencillismo de un bajo nivel político-teórico (p. 55), que sólo el veinte por ciento de sus cuadros dirigentes fueran de origen obrero (p. 108), el fuerte rechazo a todo tipo de trabajo con visos de ser intelectual (p. 133), la debilidad en el pretendido manejo del método marxista de análisis (p. 183), etc. Esta es la base teórica y práctica, las condiciones materiales del surgimiento de una tendencia como el PRT-ERP: puesto que la composición real de las capas bajas de la pequeña burguesía es favorable a propensiones ultraizquierdistas o anarco-comunistas (en todas sus variantes), se origina necesariamente en los programas, en los Congresos y en la conciencia de los grupos dirigentes una especie de *idealismo secundario* adornado de fraseología marxista, que manifiesta todos los atributos de una utopía abstracta y seudocientífica. Al no poder ser comprendida en su justa medida, no puede ser combatida eficazmente, tanto teórica como prácticamente (como Kremer-Mattini comprueba amargamente a propósito de las "desviaciones").

El sacrificio de toda una generación política sólo tendrá un sentido que pueda superar un oscuro capítulo de la historia trágica cuando se comience a escribir desde una historiografía materialista, que se aparte de los enfoques tradicionales y se dirija, borrando apriorismo y estereotipos, hacia los movimientos telúricos dentro del movimiento socialista, los registros poco perceptibles que sobreviven a la sombra de las declaraciones y programas, que parta de las condiciones reales de vida imperantes en cada época para comprender las formas divinizadas por las que combaten los hombres en la historia. Como Hegel lo sabía, y Kremer-Mattini intuye, comprender es superar...

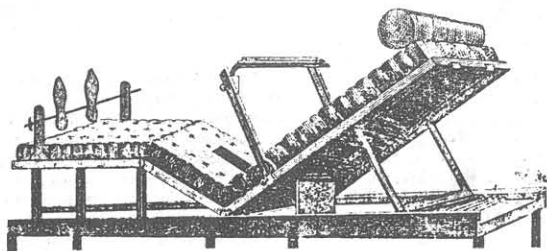
N.G.V.

RECIENVENIDOS

La memoria obrera. Domingo Varone. Prólogo de Osvaldo Bayer. Editorial Cartago. Buenos Aires, 1989, 159 págs. Suerte de memoria política y existencial de un luchador que pasó del anarquismo al comunismo, reflexión esclarecedora de toda una vida dedicada a intentar cambiar el orden de las cosas. Partiendo del nacimiento del siglo el libro va desgarrando sucesos que fueron jalonando la rica historia del movimiento obrero argentino: Semana Trágica, Patagonia Rebelde, la lucha franca en las calles, el caso Sacco-Van-

zetti, las cárceles, el radicalismo en el poder, las polémicas internas de las agrupaciones socialistas, la aparición del peronismo. El libro incluye una carta personal al autor de otro arquetipo de la lucha sin cuartel de los años '20 y '30: Horacio Badaraco.

Organización del sector salud: puja distributiva y equidad. Jorge Katz / Alberto Muñoz. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1989, 127 págs. Presentación de un diagnóstico global del tema salud en la sociedad argentina de los últimos diez años desde una perspectiva a veces olvidable: la dimensión microeconómica. El



libro tiene como línea de partida la premisa de que el mecanismo de mercado fracasa parcialmente en el campo de los bienes y servicios para el cuidado y la restauración de la salud por problemas de imperfecta información y externalidades, etc. La propuesta

para la parcial solución al dilema la dan los autores a través de una cuidadosa implementación de un bloque de normas regulatorias que contemplan los temas prioritarios de eficiencia en la asignación de recursos y de equidad en la distribución de los beneficios.

Las nuevas realidades. Peter F. Drucker. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 382 págs. El siglo XXI ya ha empezado, ya hemos entrado en él y el autor nos dará argumentos que nos ayudarán a entender el cómo, el por qué y el cuándo de este giro copernicano anticipado. Verdadera *imago mundi* de este experto en teoría del "management" que intenta estimular al lector a comprender el venturoso mañana hoy analizando racionalmente las lecciones de la historia que nos puedan servir de orientación en nuestro viaje hacia una nueva era. La nueva época ya no está más basada en el petróleo, ni en el vapor como la del siglo XVIII, sino en el orden de la información.

Defensa y democracia.
Un debate entre civiles y militares. *Varios autores.*
Puntosur. Buenos Aires,
1990, 585 págs. Alrededor
de A 55.600



Hace muchos, muchísimos años (diré, para que el lector tenga acabada idea de la lejanía del hecho que refiero, que Menem no era, aún, presidente de los argentinos), Platón dividió a los hombres de su República en tres grupos. Reservó a los sabios el gobierno de la polis, a los guardianes la custodia de sus fronteras, y a los ciudadanos la respetuosa observancia de sus leyes. En el derrotero de las tres clases a lo largo de los siglos nos legó, sin embargo, los errores y los excesos. Con demasiada frecuencia los amantes de la Verdad la amaron con excesiva lujuria, convirtiéndose de ella en celosos custodios. Con demasiada facilidad los guardianes de la polis imaginaron fronteras ideológicas y enemigos internos, e hicieron de la necesidad de defender aquéllas y terminar con éstos la razón para gobernar sobre los hombres.

No sin el recurso a un par de mitos legitimatorios: el de la preexistencia de las instituciones armadas a la Patria que sólo gracias a ellas vio la luz, el de la anterioridad fundacional de las armas sobre la política: "El ejército defendió a la patria aún antes de su existencia formal, protegiendo al nuevo ser, a cuyo alumbramiento contribuyó decididamente a modo de glorioso partero de la historia", proclamó el general que meses más tarde veía truncada su carrera tras el oprobio de haber debido conducir personalmente la insignificante tarea de recuperación de un cuartel de embutunados. Uno. Y dos: el de la existencia, en las instituciones castrenses que supimos conseguir, de una reserva moral, de un potencial restaurador capaz de salvaguardar nuestro Sacrosanto Sistema de Vida de sabe Dios qué amenazas. Amenazas que, en cualquier caso, han llevado una y otra vez a los Centuriones del Orden, firmemente convencidos de su condición de fieles intérpretes de las aspiraciones nacionales, a intervenir en la vida política de los pueblos.

En nuestro país fue así—se sabe— como ocurrieron las cosas. Pero el Horror que siguió fue tan monstruoso como patética la clausura de los espacios de libertad en la Patria soñada por el sabio griego. Tanto que si la democracia, esa desordenada pasión de multitudes, constituye allí una degradación, aquí representa una conquista. Si allí una amenaza y un peligro (que antidemocráticos espíritus nativos supieron estigmatizar tras metáforas de zoológicos aluviales), aquí un objetivo y un compromiso. Hija de este compromiso es una "problemática" que los sabios argentinos de los ochenta no han cesado de recorrer. Hecha de restos de progresismo comtiano y teologías en desuso, de weberianas sociologías modernizantes, abstractos culturalismos y sarmientinas vocaciones resocializadoras: la problemática de la "transición".

El conjunto de textos que nos ocupa se inscribe en el centro de este debate acerca de la transición y de sus "obstáculos". El volumen de Puntosur recoge las discusiones producidas en la Conferencia sobre Fuerzas Armadas, Estado, Defensa y Sociedad que, con la organización del Consorcio de Estudios sobre Fuerzas Armadas y Sociedad, reunió entre el 27 y el 28 de octubre del año pasado a políticos, sabios y guardianes argentinos bajo la coordinación de Gustavo Adolfo Druetta (CEPNA), Eduardo E. Estévez (FAI), Ernesto López (FLACSO) y José Enrique Mi-

guens (AAIFAS), en torno de cinco grandes centros problemáticos.

Primero, el del "militarismo" (y sus corolarios: la intolerancia, las odiosas jerarquías, la vocación disciplinante y homogeneizadora de lo Diferente), menos como un "problema" de la "sociedad militar" que como una patología colectiva, menos como una prerrogativa castrense que como un déficit cultural "de toda la sociedad".

Después, el del control civil y la regulación normativa de las actividades de las FFAA en los procesos de democratización; cuestión que, introducida entre nosotros por las sugerentes investigaciones de Alfred Stepan, anticipa a su modo un debate que parece llamado a ocupar el centro de la discusión teórico-política de una década que se anuncia escasa en certidumbres: la del rol del Parlamento en los procesos de consolidación de sistemas políticos tan fuertemente presidencialistas como el nuestro.

Tercero: el de la producción industrial para la defensa, y las correlativas angustias económicas, financieras, empre-



sariales y tecnológicas de las FFAA. Cuarto: el de la "mentalidad militar", las distintas concepciones doctrinarias de la defensa nacional, la cuestión—que, de nuevo, reenvía al inmortal autor de Las leyes—de la educación de los guardianes de la Constitución, torturados ciudadanos de dos mundos: el de la política y el de la guerra, el de la Nación y el de las armas, el de la ética universal y el del honor particular. Y quinto: el de la necesidad de una política de defensa capaz de garantizar una relación no traumática entre las fuerzas armadas y el orden constitucional.

Quizás situar los mayores méritos de los debates que el libro transcribe en su capacidad para "sortear las dificultades derivadas de la escasa práctica nacional en el diálogo y la cooperación pluralista" sea adscribir demasiado rápidamente a un lugar común que haríamos bien en no elevar a premisa. Más justo sería afirmar que, si estamos frente a un experimento del mayor valor, es precisamente porque no están ausentes de él las tensiones que han hecho nuestra transición notoriamente más traumática que lo que cierto temprano optimismo había hecho suponer, hace ya muchos, muchísimos años.

Eduardo Rinesi

Gobierno de la ciudad y crisis en la Argentina.

Hilda Herzer y Pedro

Pérez (compiladores).

Grupo Editor Latinoamericano.

Buenos Aires, 1988, 231

págs. Alrededor de A 36.000



Ya lo había intentado Charles Dickens, al menos cuando recoló, entre el humus que una naturaleza compulsiva y la acritud de las cenizas urbanas, el drama de un alma diletante y escindida, ante la escala de la razón y la violencia. La historia de una ciudad es la *antropología de un modo de la razón*—Descartes lo había prevenido en el "Discurso del método", Wittgenstein lo plasmó luego como *metáfora filosófica*—superpuesta a su propio reverso: la colonización ajedrecística como *excedente alegórico* de los infinitos pasajes entre guerra y orden, pensamiento y verdad, agitación callejera e institucionalización de las proclamas.

En el origen de toda ciudad existe una proclama, el espíritu que deambula, una conciencia extemporánea—esa que, según Leclair, se encuentra más allá de la representación/pantalla cultural, y el eco imperceptible de una voz anónima, *genealógicamente panfletaria*, que el vagar del tiempo irá enhebrando a su merecido destino sociológico: la canalización de "lo participativo" y "lo representativo" como símbolo de una revuelta fracturada. Y es que nombramos la ciudad y junto con ella emergen aquellos mecanismos sin los cuales no podríamos ontologizarla, recrearla un espacio, bautizarla como *escenario asfáltico* o entramado social que purifica—habilita/excluye—las prácticas humanas.

El "Gobierno de la ciudad" o municipio, tema por fin de este libro, se edifica como espejo capaz de desrealizar los géneros contestatarios—en estado puro—reanudándolos al difícil núcleo del organigrama participativo. Las concepciones democráticas introducen la lógica del fortalecimiento municipal a través de dos temas que son recurrentes a lo largo del texto: la descentralización y la participación local. Pero la participación, a menos que, como bien plantea Robert Castel, imaginemos que la revisión censal de los sujetos se hace en favor de ellos, convoca a retematizar la descentralización desde un arco articulador establecido en el lugar más develado del poder central. La participación es toda ella necesidad de la razón, puesto que es ella la que reubica los episodios de la acción desdichada en el tesoro de ese consuelo póstumo al que llamamos orden. Quedan en él, una vez desideologizados, los componentes que invitan a una "puesta de sentido" con respecto a los valores, la incapacidad que las estructuras centrales transfieren a sus áreas menores: gobiernos provinciales, locales/ municipales.

Por último, la idea misma de descentralización se presenta como centro de una paradoja: ella puede ser realizada en favor de un aprovechamiento de recursos—técnicos, humanos, económicos—que permanecen desinstrumentalizados, o puede ser eso que pretexto el endoso de una crisis que se manifiesta como inabarcable en todos sus aspectos. El municipio debe quedar ligado—finalmente—a una canalización de las prácticas que oscilan entre "lo contestatario" y "la respuesta", "la demanda" y "la trama de resoluciones", entre el sentido lúdico de la democracia y el drama representado al que ella da un sentido.

Federico Galende

RECIENVENIDOS

Nueva sociedad N° 105. Revista latinoamericana dirigida por Albert Koschützke. Nueva Sociedad. Caracas, 1990, 184 págs. Número dedicado a la violencia en América latina. Exponen sus opiniones Javier Elgueta Solís sobre las guerras de desarrollo, C. Figueroa Ibarra en torno de Guatemala, H. C. F. Mansilla realiza una crítica de la guerrilla desde 1960, I. Vázquez interpreta los "graffiti" argenti-



nos a la luz de los crímenes cometidos por la dictadura militar.

El proceso de industrialización en la Argentina: evolución, retroceso y prospectiva. Jorge Katz / Bernardo Kosacoff. Centro Editor de América

Latina. Buenos Aires, 1989, 108 págs. Es un aporte al intento de mejorar la comprensión deficiente que se tiene del rol de la industria argentina en la década del '80. Los autores efectúan una revisión crítica del pensamiento macroeconómico sobre la realidad argentina y de la interpretación que de él deriva acerca de la proporción y el funcionamiento de la esfera industrial; asimismo analizan la gravitación de los principales instrumentos de política industrial en la conformación y estimulación de la manufactura nacional. La conclusión

es una reflexión sobre las transformaciones necesarias en la estructura industrial atendiendo a un nuevo patrón de inserción/articulación internacional.

Vanguardia y crisis actual. Marta Harnecker. Gente Sur. Buenos Aires, 1990, 289 págs. Ampliamente conocida desde los años '70 a partir de la popularización del latinoamericanismo, nos entrega ahora un ensayo sobre los problemas de la construcción de la vanguardia política en América latina. Con una actitud político-pedagógica y basándose

en entrevistas inéditas con líderes actuales de organizaciones de la izquierda (desde Guatemala hasta Brasil), Harnecker trabaja sobre la cuestión de cuáles deben ser las características de las vanguardias en un proceso real de liberación en las condiciones de nuestra América. La enseñanza más preciosa que surge naturalmente del análisis es que las vanguardias no pueden autoproclamarse ni antes ni después de alcanzar el poder político, debe ser una condición ganada a diario en la construcción de un nuevo orden.

JAZZ Y LITERATURA: VARIACIONES EN NEGRO



Alguna vez, un grupo de negros norteamericanos, un poco en broma y otro tanto para sobrevivir, comenzó a enhebrar sonidos en precarios instrumentos comprados a las bandas del ejército. Desde entonces, la palabra jazz supo convocar a otras palabras y otros sonidos para animar la larga noche del siglo que termina. Entre palabras cantadas y música contada, el jazz y la literatura han sabido tender una red de

guños mutuos, a veces eufóricos, otras veces tristes o desesperados. Las notas que siguen intentan rastrear el modo en que la palabra vive en el jazz, la manera en que éste aparece en la literatura y el copioso caudal de biografías, ensayos, crónicas, críticas y comentarios que el propio jazz ha generado. Junto a ellas, un abanico de textos que dan cuenta de ese cruce feliz entre la música y las palabras.

JAZZ Y GRITOS I

1.

La palabra tuvo un origen curioso. A principios de los '20, cuando llegaron a Chicago las primeras orquestas de Ragtime y Dixieland, los músicos sindicalizados de la ciudad hicieron todo lo posible para evitar que los forasteros se instalaran. Trataron a su "sucía música" con todos los peores nombres y, en un alarde de prostibularia resonancia, dijeron *jazz* para que un publicista escribiera *jazz music* y la misma mala palabra usada para denigrar terminó por convertirse en una joda, en una burla boomerang contra el origen del nombre. En la palabra *jazz*, en su origen, en el estigma pecador de todo oscuro origen está inscripta la falta de límites del gé-

nero. O mejor: su poca seriedad. La palabra *jazz* es una broma y una contestación, una historia de "sucios negros" cifrada. Un camino hecho de líneas quebradas y asociaciones ilegales porque el jazz y el box eran cosa de negros porque eran las ocupaciones que menos obstáculos ofrecían. Digamos joder y cagarse a trompadas para rastrear palabras que van y vienen de un idioma a otro, digamos *punch* y *swing* para rastrear palabras que van y vienen de un idioma a otro. Y también vale la pena decir que las letras de jazz no son autónomas y no conviene conocerlas sólo en su versión escrita. En aquellos tiempos, antes de registrar la voz en un disco, la canción era una superposición de cosas que pasaban por ahí, una noticia del momento que, des-

de su emplazamiento inicial, produce y hace crecer el sentido.

2.

La industria, la conversión de un artefacto en un producto, limitó el tiempo de los temas y se trataba de decir algo, todo lo posible, en tres o cuatro minutos. Contemos una historia, pensaron tal vez, los cuerpos en escena o en una sala de grabación. Y el peso de cada palabra camina de la mano del nombre, de la voz reconocida en la vida y en los hechos de la vida de cada cantante. Billie Holiday, algo más que un caso ejemplar, vivió omnipresentemente las fronteras de su voz y la fragancia de aquella flor clavada en su parietal izquierdo. De amantes progresivos y alcohol y jeringas y falta de dineros está hecha la mirada de Billie Holiday. Sus canciones cuentan su vida y llevan la crónica y la contestación como sangres. En "Strange

Fruit" habla del Ku Klux Klan y de la costumbre de colgar a los negros de los árboles sureños; "God bless the child", escrito por ella, habla con metáforas simples del poder, del dinero y de la falta de ambas cosas.

Yes, the strong gets more
While the weak ones fade
Empty pockets don't
Ever made the grade

(Sí, el fuerte gana más/ mientras los débiles se desvanecen/ Nunca bolsillos vacíos/ pudieron subir la cuesta)

Pero Billie Holiday canta sobre un itinerario de precursores y sus antecedentes organizan un drama de tendencias enfrentadas que se proyectan hasta pasada la segunda posguerra. Paganos y religiosos, adoradores de distintos santos, los que esperan la salvación y los que no, los que están orgullosos de ser negros y los que no tanto, van a buscar alguna definición para los límites.

Algo huele a podrido en Buenos Aires



Dani Yako

Una noche, en el baño de una discoteca porteña, Jáuregui escucha una conversación acerca del posible paradero de tres cadáveres ilustres recientemente robados de la Recoleta. Jáuregui es el hijo descarriado de una antigua familia de militares argentinos y nunca ha ejercido la profesión detectivesca, pero cree que estos datos le permitirán ganar algún dinero. Así se interna en un Buenos Aires degradado donde pululan sepultureros en la mala, traficantes de drogas, enanos comedidos, banqueros sin escrúpulos, amantes de todo sexo y color, militares corruptos, maquiavelos de las finanzas, periodistas ávidos, agitadores lacanianos, psicólogas cuarentonas, mucha mano de obra desocupada y algún tragafuegos que van conformando un relato de intriga según la mejor tradición de la novela policial de serie negra.

Docente universitario, periodista de gráfica, radio y televisión, director de Babel-Revista de libros, Martín Caparrós (1957) ha publicado las novelas *Ansay* o los *Fortunios de la gloria* (1984) y *No velas a tus muertos* (1986).



MARTÍN CAPARRÓS

El tercer cuerpo

Janet de Juan / 1995

Martín Caparrós / El tercer cuerpo

puntosur

La novela negra de aquí y ahora

Editorial Sudamericana presenta:



Cuentos de
Eva Luna
Isabel Allende

La taza
de oro
John Steinbeck



Antología de la
literatura fantástica
6^{ta} edición
Jorge Luis Borges
Adolfo Bioy Casares
Silvina Ocampo



3.

Dely brown ez brown kin be
An'huh haih is curly
She ain't no mulatter
She pure cullud, —don't you see
Dat jes'whut's de mattah?
Dat's de why I love huh so.
D'ain't no mix about huh
(Dely es todo lo morena que puede ser/ y su pelo es enulado/ No es mulata/ es de un negro puro —no ves/ que es exactamente así?/ Es por eso que la quiero tanto/ porque en ella no hay mezcla)

Paul Dunbar, a principios de siglo, cantaba esta declaración contra los amores interraciales y contra el hábito de convertir a cada negro en un replicante Tío Tom obediente y simpático, a imagen y semejanza de las blancas formas del *american way of life*. En sus comienzos rurales cada verso traducía los sucesos de la vida cotidiana y, un lugar común, el trabajo en los campos de algodón. Escenas documentales para decir el humor y la pena, cada blues también describe con pocas palabras la antipatía profunda del negro por el verboso derrame de miel de los blancos. La migración, una exigencia de toda ubicación temporal, llevó a las ciudades, con alguna diferencia de "tempo", la misma música y otras palabras. Allí la fatalidad parece tener más espacio de desarrollo y los blues son más lentos y más abatidos. No está la tierra ni los pajaritos están y el sol no brilla lo suficiente como para consolar a los pecadores. En los ghettos donde la segregación los mantiene, los negros no ven salir el sol y confían menos en Jesús y el amor es un asunto hostil y turbio. Los habitantes de los ghettos reciben las sombras que un tragaluz proyecta y el aire asciende desde un pozo de ventilación. Los blues de la ciudad describen las camas y las habitaciones desoladas, le cantan al alcohol y a la mala vida y a la desesperanza. Vivir así no proporcionaba ningún alivio y la decadencia de los spirituals supone el desarrollo de un canto ateo y no eclesiástico. Bessie Smith, tan gorda dientes blanquitos, cantaba y sabía que *Nobody knows when you're down and out*, ni Jesús. Y, como el jazz no es una música ecuménica sino más bien facciosa y extranjera siempre, no es injusto decir que la relación entre spirituals y blues fue mala. Los spirituals, corales y religiosos, invocaban al Señor para pedir una salvación celestial.

O, I know de Lord's laid his hand on me
O, I know de Lord's laid his hand on me
Did ever you see de like befo?
wasn't a dat a happy day?
Seek de Lor an'don't seek him right
Lord has done jes'what He said
King Jesus preachin' to de pos'
When Jesus washed my sins away
Dey fool all day an'trifle all night
He's healed the sick an'raised de dead
I know de Lord's laid his hands on me
(Sé que el Señor puso sus manos sobre mí/
¿Vieron antes algo igual?/ ¿No fue ese un día feliz?/ Algunos buscan al Señor y no lo buscan bien/ Mi Señor ha hecho todo lo que dijo. El Rey Jesús predicando a los pobres/ ¿No fue ese un día feliz?/ ¿Cuando Jesús lavó mis pecados?/ Ellos vagan todo el día y desperdician la noche/ El curó a los enfermos y resucitó a los muertos/ Sé que el Señor puso sus manos sobre mí/)

El blues, por su parte, introducía una plegaria pagana:
Our Father, wich are in heaven
White man owes me eleven but he pays seven...(*)
(Padre nuestro que estás en los cielos/ El hombre blanco me debe once pero me paga siete)

Y las distintas relaciones con el espacio y los desplazamientos del blues agregan distancia a la diferencia para dejar un rastro de canciones signadas por un número de ruta y por el sentido sur-norte de los



De izq. a der.: Wesley Prince, Nat King Cole y Oscar Moore.

viajes. En el camino se cruzan historias y en cada relato aparece la particularidad de cada recorrido. La subjetividad, la relación entre la voz cantante y el texto, no excluye la conversación, el diálogo implícito con el auditorio que conoce el mecanismo. Las llamadas y las consiguientes respuestas de los cantos africanos subsisten y persisten en las preguntas que cada verso posterior responde sin olvidar que toda conversación admite digresiones y cortes —*breaks*— que el alcohol, la memoria y la improvisación requieren.

Los primeros autores de blues no tenían un vocabulario muy extenso, conocían mal el inglés y, si bien los versos eran precarios, los cantantes habían aprendido que la rima era un valor y la repetición de los versos era la mejor manera de conseguir una rima perfecta. Las limitaciones originales de los autores de blues encontraron, sin embargo, una justificación estética: con un acompañamiento austero y con el máximo de relaciones entre pocos motivos, el blues alcanzó con Bessie Smith una de sus cimas. En sus canciones es la obsesión, la visibilidad de las relaciones, el modo electo para representar objetos y traficar metáforas. La comparación de distintas máquinas, amantes y autos, briosos Cadillac y viejos Ford, fue el tópico central de numerosos blues, el Ford, sobre todo, porque la mejor forma de incorporar el automóvil al mercado de consumo WASP —White Anglo Saxon People— era emplear mano de obra negra masivamente y, por supuesto, a bajo costo, cosa que Mr. Ford supo hacer.

Say, I'm goin' to get me a job now, workin' in Mr. Ford's place
Say, I'm goin' to get me a job now, workin' in Mr. Ford's place
Say, that woman tol'me last night.
"Say, yo cannot even stan Mr. Ford's ways"(*)
(Hey, voy a tener un empleo, trabajando en lo del Sr. Ford/ Hey, me dijo esa mujer anoche/ "Hey, no vas a poder soportar el trato del Sr. Ford")
Luego aparece la inevitabilidad y esperada relación entre auto y sexo:
Come on and be my chauffeur,

I want you to drive me, downtown (*)
(Vamos, sé mi chofer/ Quiero que me llesves, al centro)

Y ya despojados de la máquina y de las calles, el movimiento pasa por otro lado:
My father was no jokey
but he sure taught me how to ride
I say, my father wa no jokey
but he sure taught me how to ride
He said, first in the middle
then you sway from side to side (*)
(Mi padre no era jockey/ pero el sí me enseñó cómo montar/ Me dijo, primero en el medio/ y después te balanceas de lado a lado)

4.

Pero las cosas admiten más maneras de estar en desorden. El orden es siempre, casi siempre, una pretensión antes de cada movimiento y el orden es, siempre, una única disposición. En ciertos casos la posibilidad de transmitir algo se presenta aliada a una forma de tensión: a una pregunta continua, una llamada.

En el siglo XIX, los códigos civiles de los estados de Georgia y Mississippi prohibían, con expresa interdicción, el uso de percusiones, tambores y trompetas. La percusión no era vana: con tambores y trompetas, mezclados con la música, se construían mensajes y llamados a la rebelión a través de los campos de trabajo contiguos. El idioma de los tambores no supone el velo de una clave morse de los negros, se usaban los instrumentos para transmitir, fonéticamente, palabras herederas de una tradición africana. Mensajes con troncos huecos para sustituir voces o cantos de guerra. No existía ningún código por traducir sino, en todo caso, un corpus lingüístico y, si siempre es atractivo reconocer el límite entre la música y las palabras, debió ser un buen motivo de preocupación para los propietarios de los campos encontrar, en la frontera de la música, el extraño borde de las palabras.

Este "estilo" reaparece en los duelos (*chases*) que, en el terreno instrumental, sostienen saxofonistas y trompetistas y que, con un sentido más político, Archie

Shepp y Albert Ayler desarrollan en la agresividad y en la impertinencia de sus solos. El tránsito palabra-instrumento, como otras veces, signa la dicción.

5.

El jazz no elude la regla: como toda música, sus fuentes son, esencialmente, de orden vocal. La cronología señala 1926 para ubicar a Louis Armstrong en un momento de invención. La voz es usada como un instrumento siguiendo un procedimiento análogo al de la improvisación. La profusión de onomatopeyas así concebidas se nombra con una onomatopeya: *scat*. Y después, como siempre, el uso se expande y las voces caídas en cascada vuelven a los instrumentos porque las trompetas y trombones de las bandas de New Orleans permanecen en los sonidos más sobresalientes de la orquesta de Duke Ellington: "Cootie" Williams (trompeta) y Joe "Tricky Sam" Nanton (trombón) mediante, la imitación de las voces aparece como un cuerpo inexistente, como una voz virtual pero inexistente. El *scat* Armstrong, el juego entre su voz y la trompeta, se vuelve vaivén, hecho sin palabras articuladas —sin palabras estrictas— para imitar y seguir el sonido de la trompeta. Y aquella justeza ellingtoniana en la imitación de las palabras y las voces fue reconstruida en la década del '40 con el *Bebop*.

"Después de cada solo de Bird necesitaba algún tiempo para encontrar algo que decir. La mejor manera de alcanzar sus tonos era mi voz, ya sabes, daba dibi da, alguna broma tonta, palabras que nadie entendía. Mientras tanto usaba la trompeta para bailar y, un momento después, sabía qué hacer con la última frase de Charlie y con mi trompeta", cuenta Dizzy Gillespie.

Hacia fines de la década del '50, la secuencia se invierte con una técnica diseñada por Eddie Jefferson cantando un solo de saxo de Jams Moody, consiguen buena fama Dave Lambert, el letrista John Hendricks y la cantante inglesa Annie Ross. La técnica se llamó *vocalese* y se trataba de cantar los solos; escribir una letra y cantar los standards más populares. "Caravan" o "Now's the time", por ejemplo, fue el paso siguiente.

6.

(Mahalia Jackson se hizo amiga de Luther King, participó en el famoso boicot de Alabama y en la marcha sobre Washington, durante la cual varias veces cantó "We shall overcome", el canto negro de la promesa liberadora. La cantante se unió con entusiasmo y fe religiosa al movimiento de no violencia y se cuenta que Luther King escuchaba un spiritual de Mahalia cuando lo mataron.)

La influencia de Luther King y los predicadores de la no violencia y la integración, también, aunque algo híbrida, deja su huella: la *soul music*, música del alma para los hermanos del alma. La dirección es otra y las canciones pierden fuerza a medida que las letras se banalizan porque los tópicos tratados por los letristas profesionales de las grandes compañías grabadoras son incorporados por los cantantes de jazz, aunque la expresión, el tono, la dicción y los desvíos de cada intérprete siguen resistiendo los lugares comunes de las utopías de homogeneidad sin sobresaltos y moderación de las canciones de amor. Hecho que en sí mismo no define ni concluye ni nada demasiado pero que, después de todo, sugiere que un tono y un modo de decir las cosas permanece más allá de las palabras, lo que hace que las palabras sean siempre otras palabras.

Pablo Bari y Fabián Lebenglik

(*) De autor anónimo, recopiladas por Furry Lewis.

DISONANCIA

El jazz comercial al uso, por ejemplo, puede ejercer su función precisamente porque no es captado en el *modus* de la atención tensa, sino durante la charla, y sobre todo como acompañamiento para el baile. Se hallará una y otra vez la opinión de que dicho jazz resulta excepcionalmente agradable para el baile y detestable para la audición. Pero si el film en cuanto a totalidad parece ajustarse a la forma de captación desconcentrada, la audición desconcentrada imposibilita por completo la captación de una totalidad en conjunto. Sólo llega a realizarse aquello sobre lo que recae el haz de luz del reflector; los intervalos melódicos sorprendentes, las modulaciones invertidas, las faltas intencionadas o no, o cuando se condensa como fórmula, por ejemplo, mediante una fusión especialmente íntima entre melodía y texto. También aquí coinciden oyente y producto: la estructura, que no pueden seguir ninguno de ambos, no se les ofrece en absoluto. Si en la música de clase superior la audición atomizada significa una descomposición progresiva, en la inferior no hay nada que descomponer; las formas de la canción de moda se hallan sometidas a normas y módulos tan estrictos, desde el número de compases y la exacta duración, que en cada una de las piezas aisladas no aparece ya una forma específica. La emancipación de las partes con respecto a su todo conjunto y a todos los momentos que emergen más allá de su presente inmediato inaugura el desplazamiento del interés musical al halago particular, sensual. Resultan característicos y sintomáticos la participación y el interés que los oyentes dedican no sólo a determinadas habilidades acrobáticas instrumentales, sino también a los colores instrumentales aislados en cuanto tales; una participación y un interés formentados de nuevo por la práctica de la *popular music* americana consistente en que cada variación —*chorus*— expone con preferencia un determinado timbre instrumental — el clarinete, el piano, la trompeta — de modo cuasi-concertante. La cosa suele llegar hasta tales extremos que los oyentes parecen preocuparse antes por el tratamiento y el *estilo* que por el material en sí, ya de suyo indiferente; sino que dicho tratamiento sólo se acredita como válido, precisamente, en los efectos particulares de halago sensorial. En la inclinación hacia el color o timbre en cuanto tal se halla en juego, naturalmente, la admiración por la herramienta y el impulso de imitación y participación activa; posiblemente, sin embargo, juega asimismo un papel el irresistible gusto que los niños sienten por lo multicolor y que retorna hoy bajo la presión de la experiencia musical contemporánea.

Theodor W. Adorno, *Disonancias*.
Traducción de Rafael de la Vega.

JAZZ Y GRITOS II

1. En el verano de 1917 Cole Porter se embarcó para Europa. Después de trabajar varios meses en los grupos de ayuda a las víctimas de la guerra, decidió inscribirse en la sección francesa de la Legión Extranjera. Durante la guerra fue convocado por la embajada de los EE.UU. en París donde conoció y se casó con Linda Lee Thomas, una elegante y bonita divorciada. Por más de una década la pareja hizo de Europa —París y Venecia en especial— su vivienda; viajaron mucho y conocieron gente importante porque ellos también eran gente importante. Las fiestas y los brillos de la “*high society*” europea no impidieron que Porter siguiera escribiendo canciones para distintas producciones de Broadway y Londres. Pero, de todas maneras, Cole Porter era, a mediados de la década del '20, un compositor insatisfecho con su trabajo. La activa y lujosa vida social no consiguió aliviar su desaliento y tampoco pudo alejarlo de lo que describió como “el estilo negro de la desesperación” —a *black mood of despair*— aunque, a pesar de todo, siguió escribiendo canciones para Linda Lee, para entretener a sus amigos y, también, canciones para hacer algo con su propia nostalgia.

2. Hijo de judíos rusos establecidos en Brooklyn, George Gershwin empezó a trabajar como pianista en una editorial de música donde tocaba, durante todo el día, las partituras que le pedían. Tenía 16 años entonces, era autodidacta y la primera guerra mundial era una referencia periodística de otro continente.

Un camino de comedias musicales y pequeñas óperas lo condujo al Aeolian Hall donde en 1924 estrenó, acompañado por una orquesta de 23 músicos, la popular *Rhapsody in Blue*, denostada por la crítica oficial que veía en ella un pastiche

inadmisible de géneros, y aplaudida por el público, que probablemente viera en la obra lo mismo que los críticos aunque con otro sistema de valores.

En 1926 y en 1928 Gershwin viajó a París y la evocación de aquellas visitas aumentó su condición americana sin disminuir su conducta de extranjero. Escribió *An American in Paris*, estrenada en 1928. Siguió con *Show Girl* (1929) y *Girl Crazy* (1930) que acercó, un poco más, su estilo de jazz: en el foso estaban Benny Goodman, Gene Krupa, Jack Teagarden, Glen Miller, Red Nichols y Jimmy Dorsey para tocar canciones como “*I got Rhythm*”, “*Embraceable You*” y “*But not for me*”. Después fue *Porgy and Bess* en 1935 y las formas subsecuentes de los blues: el itinerario de un hijo de inmigrantes en América, la popularidad de sus canciones, la fama, la consagración filarmónica para sus conciertos y la muerte temprana, el óptimo principio de una biografía.

3. ¿Pero acaso estos movimientos importan algo más que un silbido descuidado? ¿Hay en una canción algo más que un cómodo lugar en la memoria y una referencia ocasional? (Digo una línea, un verso, un título cualquiera capaz de debilitar un tonto corazón, *Love is here to stay*, pienso por ejemplo).

Y más allá están los libros que descubren el ritmo y el tono preciso y necesario, la velocidad de la palabra que procura algo más que su confesión diccionaria. O la repetición de estribillos y aquella tonada escuchada en otra parte, la insistencia de un *hit* difundido hasta que nada quede de la música, del resto que adquiere la constitución de la prosa y protege de riesgos y desvelos. Pero había que viajar a París para ser un americano desde allí y a nadie le calentaba demasiado la modernidad, se



Billie Holiday

trataba de ser un americano en París y enabolar el estandarte extranjero y transoceánico de los grandes viajes. Alcanzar aquello que en el barrio muy de vez en cuando se consigue; una vida para estar allá y otra vida para estar de este lado del Atlántico.

A week in Paris	I'll forget you
Will ease the	I will
Bite of it	While yet you
All I care	Are still
Is to smile	Burning inside
In spite of it	My brain

Romance is much
Stifling those
Who strive
While I live a
Lush life
In some small
Dive
And there I'll be
While I rot
Whit the rest
Of those whose
Lives are lonely
Too

(“Lush Life”- Billy Strayhorn)

(Una semana en París va a mejorar aquello/ Y todo lo que quiero es divertirme a pesar de las cosas/ Te voy a olvidar/ Te voy a olvidar/ Mientras tanto estás/ Ardiendo en mi cerebro/ Un romance es la debilidad que sofoca a los que se resisten/ Voy a vivir una vida lujosa/ en algún barcito/ Y ahí voy a estar/ pudriéndome/ con aquellos/ cuyas vidas son/ solitarias/ también).

4. Las secuelas de la mala vida y la heroína provocan, tiempo después, distintos cruces del océano. En Europa había trabajo y buena disposición para recibir sedas de otro Oriente. El lado previo del relato cuenta sucesos en la calle 52 de New

York. The Minton's, The Three Deuces y The Royal Roost eran los escenarios apropiados para la nueva serie negra. El repertorio, ya bastante esclerótico, del final de la época del *swing*, para no desaparecer, se transforma. Los músicos del nuevo estilo crearon un nuevo repertorio parafraseando temas conocidos, escribiendo, sobre las armonías del blues o de las canciones, otras melodías a partir de la reduplicación del ritmo original. “What is this thing called love” se convierte en “Hot House”. “How high the Moon” se transforma en “Ornithology”, uno de los clásicos parkerianos. El nuevo estilo fue llamado *bebop*, término tomado de una onomatopeya usual en las improvisaciones vocales.

Dexter Gordon, un músico de la costa oeste, participó en alguna grabación junto a Dizzy Gillespie y vivió uno de los efectos indeseables del *bebop*. “Hoy creo que la cárcel me salvó la vida, algunos —*s ome of the cats*, dice Dexter Gordon— no pudieron zafar”. La alusión habla de Charlie Parker y de Bud Powell. Y anticipa la pena posterior.

Cuando los '50 se agotan Dexter Gordon vuelve a New York y trata de conseguir trabajo, pero la Meca había cambiado. La calle 52, demolida por los especuladores inmobiliarios, se convierte en un pesado conjunto de edificios antisépticos de vidrio y acero. La policía, para colmo de males, no le concede la *cabaret card*, el permiso de empleo. Había sido un adicto y poco importaba que estuviera limpio después de dedicar un tiempo de su vida a vivir entre rejas. Y los dueños de las llaves de la ciudad le negaron la entrada a sus salones llenos de alegría de cartón y de sueños americanos. Entonces, en 1962, Dexter Gordon se da una vuelta por Europa para tocar en el Ronnie Scott de Londres. Y se quedó dando vueltas durante 14 años. Chet Baker recorrió un camino semejante, dio vueltas parecidas y murió malamente en Amsterdam hace dos años.

“No poder tocar en New York —cuenta Dexter, personaje Bud Powell de su propia película— me partía el corazón”.

5. "Metí una o dos camisas en mi raído bolso de viaje, lo sujeté bajo el brazo y partí hacia el Cabo de Hornos y el Pacífico."

Moby Dick, cap. 2
Traducción de Enrique Pezzoni

"Hawthorne nos habla de la llaneza de sus costumbres. Siempre estaba impecable, aunque su equipaje se limitaba a un bolso ya muy usado, que contenía un pantalón, una camisa colorada y dos cepillos, uno para los dientes y otro para el pelo. El reiterado hábito de la marinería había arraigado en él esa austeridad."

Prólogo a *Bartleby el escribiente*
Jorge Luis Borges

Quizá se trate de las beneficencias de un bolso de viaje y de su carácter portátil. De la relación entre una biografía y sus signos, las cosas suficientes para conservar la transitoriedad. En unas pocas palabras se cuenta una historia y se describe el mundo. Y esas exigüidades reconstruyen la biografía a partir de una operación arqueológica. Un bolso de viaje son canciones que hablan de la vida. La voz de la biografía cruza, como una performance, cada canción; cruza tópicos. El mundo se inventa en cada pasaje, en el tránsito que coloca en otro lugar un juego con palabras conocidas. (El tema constante de Melville es la soledad; la soledad fue acaso el acontecimiento central de su azarosa vida", prologa Borges, crítico y biográfico). Palabras variaciones, versiones usadas para apuntalar otras habitaciones y mantener el mismo grado de impecabilidad y distinción para un tema distinto y constante. El austero equipaje de Melville, el breve bolso de Ismael, las pocas cosas y el máximo de disponibilidad. Las cosas que hablan del mundo que puede transportarse. Hablo de los standards, de las canciones que condensan la historia, de una biblioteca portátil capaz de poblar cada territorio; las cosas que un músico lleva consigo porque son necesarias y exigen una cuidadosa se-

lección o el peso, la condena de una memoria Funes, la inmovilidad.

"Yo puedo cantar cada nota que toco en la trompeta", decía Chet Baker al exhibir sus fuentes, el itinerario de canciones que citó siempre. (Una biografía de Chet Baker debería contener las distintas voces que usó para cantar las mismas canciones hasta quedarse casi sin aliento y, de todas maneras, cantar "My Funny Valentine" una y otra vez). Las citas que caben en la memoria porque de viaje con una enciclopedia no se viaja. O sí: una enciclopedia que sea una payada de Martín Fierro, una cifra así de la condición salvaje de la pampa para llevar, como Néstor Sánchez lleva, un epígrafe y cuatro finales para "Siberia Blues" que sale así, entre otras cosas, porque Cortázar había dicho que le gustaría escribir nada más que *takes*, improvisaciones sin versión definitiva, publicar cada texto alternativo y así hacer una novela, un relato que cuente la construcción de cada párrafo.

El epígrafe es un comentario de Charlie Parker: "Sí, esa noche improvisé mucho sobre 'Cherokee'. Mientras lo hacía, me di cuenta de que, al utilizar los intervalos superiores de las armonías como línea melódica colocando debajo armonías más o menos afines, podía tocar aquello que por tanto tiempo había oído dentro de mí. Me llené de vida."

(Un relato que cuente la construcción de cada párrafo como un tren subterráneo que describe las tensiones y los cruces de una ciudad).

El cuarto y último de los finales posibles sigue las señales, cambia de dirección para volver, tantea escenas y páginas previas, cita, diluye la cita y, con timidez adversativa, escribe: "... pero sin embargo hubo siempre una línea constante que muy pocas veces sería abandonada, que si a lo sumo sucedió de esta forma ha sido con el mismo carácter y la misma y reconocida precariedad. *E una festa la vita*". (Y en rigor de verdad, la fiesta, aquella fiesta, ya terminó hace dos décadas).

Pablo Bari

EL RITMO DEL CUERPO

El ritmo del jazz le conviene a un estilo que se basa en los movimientos corporales no sólo del baile, sino del caminar, que es característico de muchísimos negros norteamericanos. El cambio del peso del cuerpo, que pasa de una pierna a la otra, es tan claro, decisivo y marcado como los tiempos de compás del jazz. Este peso descansa seguro, primero en una pierna y luego en la otra, como si marcara una marcha o se deslizara bailando un vals. Casi nunca las dos piernas comparten al mismo tiempo el peso, cosa que sí sucede al marchar o al valsar, o parece que ocurre, aunque no sea totalmente cierto. Mientras una pierna soporta el peso, la otra se relaja, sintiéndose libre para golpear el piso o estremecerse antes de que cambie el juego. De igual forma, los brazos se relajan, y hasta el mismo torso se flexibiliza, como si descansara más cómodamente sobre las caderas que sintiéndose suspendido del pecho, como sucede en las posturas clásicas del ballet y de los ejercicios militares. El total

descanso de todos estos músculos se corresponde con la libertad del movimiento que subdivide el compás. A las sincopas corresponde todo tipo de estremecimientos, temblores y giros del cuerpo, que parecen ser independientes de los principales cambios de su peso que pasa de uno a otro miembro. Pero todos aquellos cuyo ideal de movimiento está representado por la marcha y vals es muy probable que vean y escuchen el movimiento de jazz como una manera desmañada o arrastrada, más bien monótona, o que, por el contrario, lo consideren repulsivo y sexualmente provocador. Por otra parte, para todos aquellos que hallan que el torso recto y tenso de la marcha y el vals es una afectación incómoda, es muy probable que acepten el movimiento del jazz como sencillamente natural y auténtico.

William W. Austin, *La música en el siglo XX*.
Trad. de José M. Martín Triana



De izq. a der.: Sven Bollhen, Max Roach y Charlie Parker.

COMPLICADO, MODERNO, ESPECULATIVO

Parker grabó una versión del *blues* titulado "Perhaps" (1948), con Miles Davis, John Lewis, Max Roach y "Curley Russell". Nuestro ejemplo muestra la melodía de los cuatro primeros coros. La precede una introducción de cuatro compases al piano, en la dominante, y la siguen dos admirables coros de Davis, trompeta, y otro de Lewis, piano. La pieza acaba con una recapitulación exacta del primer coro, que Parker y Davis tocan en ambas ocasiones en un perfecto unísono. Esta melodía básica, que es de presumir que Parker enseñó a sus colegas, quizá con la ayuda de la notación, presenta a un nivel elemental las principales características de su estilo: pasajes de movimiento fluido con cambios frecuentes de dirección y sin secuencias obvias; en contraste con éstos, comienzos y finales abruptos, con una sensación de impaciencia, timidez y humor retorcido; breves énfasis en un estallido ocasional de armonías disonantes y cromáticas y ni una sola pausa para gozar de su resolución. Todas estas características se hallan intensificadas en los tres coros siguientes, improvisados por Parker. Cada frase es notable por el rico número de notas en *tempo* rápido; las frases más uniformes y prolongadas ocurren en el último coro. El flujo de notas no parece estar meramente sincopado en contra de la pulsación uniforme del platillo, sino que a veces parece olvidarse de ésta, volviendo a dividir y a subdividir libremente compases enteros. La entrada de cada frase sugiere que su movimiento se ha iniciado en un plano inaudible y que su primer sonido, sea fuerte o suave, surge en el momento culminante. Los finales de frases hacen que el movimiento se detenga en los sonidos de los acordes (a veces son una séptima o una novena), evitando la coincidencia con la progresión de acordes, la cadencia conocida. La frase última va hasta la nota más baja del registro del instrumento para dejar entrar a la trompeta. Los estallidos cromáticos llegan sin ningún énfasis dentro de cada una de las frases. Su valor expresivo queda siempre claro por la fluctuación del volumen. En un determinado instante de cada coro, compás 8, hay una escritura armónica que recuerda a Bartók, cuya música afirmaba Parker que admiraba. En el coro central esta escritura produce un cambio sorprendente de la altura hasta la nota crucial: sol bemol. En el último coro, Parker recapitula la primera variación, aunque ahora anticipa el sol bemol y lo corta en seco. Sin embargo, el principio de esta improvisación es en esencia el mismo que el de Armstrong, o incluso que el de Morton; la personalidad o actitud expresada por la melodía y el ritmo del de Parker es diferente en sus detalles: complicado, moderno, especulativo, anticulminante. No hay ninguna exhibición de las facultades de un virtuoso: toda la destreza e imaginación están al servicio de un sentimiento personal, nervioso y fugaz.

William W. Austin, *La música en el siglo XX*.
Trad. de José M. Martín Triana.

EL JAZZ Y LA CRÍTICA BLANCA

La mayor parte de los críticos de jazz han sido americanos blancos, pero los más importantes músicos de jazz no lo han sido. Esta puede parecerle una realidad demasiado simple a la mayor parte de la gente, o al menos una realidad fácilmente explicable y deducible de la historia social y cultural de la sociedad norteamericana. Y es obvio el porqué hay solamente dos o tres críticos o escritores negros de jazz, si uno se da cuenta de que hasta hace muy poco los negros que *podían* haber sido críticos —que debieran haber salido de la clase media negra— no se han interesado, en absoluto, por la música, o al menos por el jazz, porque la clase media negra ha perdido sólo recientemente algo de su estigma (aunque sin duda alguna el jazz es tan popular entre ella como cualquier otro producto musical insipido que haya sido sancionado por el gusto de la mayoría blanca). El jazz fue coleccionado junto con los numerosos esqueletos que la clase media negra tenía guardados en el armario de su psique, junto con la sandía y el gin. Como un profesor de filosofía de la Universidad de Howard me dijo cuando yo era todavía un estudiante: "¡Es fantástica la cantidad de mal gusto que contienen los blues!" Es precisamente ese "mal gusto" del que ese tipo habló el único factor que ha permitido que lo mejor de la música negra haya rebotado estérilmente en las cámaras de eco de la cultura media americana.

LeRoi Jones, *Black Music* (1963).
Traducción de Jesús Ordovás.

EL JAZZ EN SU TINTA

No por obvio deja de ser cierto que un texto al que consideramos feliz es una fuente de felicidad. Cuando ese texto tiene por excusa alguna de nuestras devociones, la felicidad es doble.

Creo que resulta claro que devociones hay muchas. Sé de gente seriamente interesada en la termodinámica, en las teorías de Kepler, en los libros raros, en las estampillas, en los indios de Tierra del Fuego, en los trenes eléctricos, en la vida de los que aparecen en la televisión, en la construcción de la Gran Muralla, en las estúpidas carreras de autos, en la astrología, en las campañas de Chacarita Jrs., en el propio nombre impreso en letra de molde y en tantas otras cosas. Una de mis mayores pasiones es el jazz. Me gusta, después de un día demasiado argentino, tener mis dosis, así como me gusta leer sobre esa música para comprenderla mejor y disfrutarla más. Por eso soy feliz cuando, por caso, leo "La vuelta al piano de Thelonious Monk" en *La vuelta al día en ochenta mundos*, de Julio Cortázar. Esta es, entonces, la primera explicación que puedo dar sobre la relación que existe, me parece, entre el jazz y las palabras. Entiendo, sin embargo, que la pasión y sus manifestaciones obsesivas puedan resultar insuficientes para el ocasional lector, sobre todo si hasta la fecha vivió en la desventura de no haber oído nunca el piano de Monk; o si, después de haber oído ese piano, su vida siguió igual; o si, como en los casos extremos de Adorno y de Nabokov (este último devoto de las mariposas), después de haber oído jazz pensó que se trataba de una música ruidosa y menor, sin dignidad de arte.

Me propongo, pues, tratar de establecer una lista que presente, sin la pretensión de la exhaustividad —mi capacidad de observación y mi memoria funcionan mejor en invierno que en verano—, relaciones posibles entre las palabras impresas y el jazz. Aclaro que para cumplir mi objetivo en el espacio asignado a este artículo voy a tener que incurrir en numerosas omisiones. Asimismo, sólo una pequeña parte de la lista se refiere exclusivamente a literatura. Desde un principio, por último, descarto los afiches de jazz, los programas impresos de conciertos, las propagandas de actividades o productos relacionados con el jazz, los libros de fotografía que tienen al jazz como tema y alguna otra cosa que, llegado el caso, el lector sabrá disculpar.

Partituras

Para empezar por algún lado, abro el inventario con las partituras de jazz —*sheet music* o *sheet paper* en inglés—, que presentan en hojas pentagramadas la melodía, la letra —si la hay—, el acompañamiento para piano o para otros instrumentos. Las primeras partituras que podríamos vincular lejanamente al jazz fueron reunidas por primera vez en 1801 por el músico negro Richard Allen, quien las compiló en *A collection of spiritual songs and hymns selected from various authors*. Según los entendidos, a lo largo de todo el siglo XIX hubo numerosas recopilaciones de partituras de música negra en los Estados Unidos. Con la moda del ragtime —el estilo que hizo popular el pianista y compositor Scott Joplin—, en la última década del siglo pasado algunas partituras llegaron a tiradas de ¡cinco millones de ejemplares! Hacia 1912 se imprimen las primeras partituras de blues. No obstante, los primeros libros de partituras —*song books*— comenzaron a publicarse sólo en 1925 y 1926. A partir de los años

cuarenta los libros de partituras empiezan a transcribir los solos registrados en discos, que hasta hoy continúan siendo mejorados con notaciones cada vez más perfectas y precisas. De todos modos, a los efectos de esta enumeración los libros de partituras son, quizá, los menos relevantes en su relación con las palabras. Suelen empezar por un prólogo y luego se limitan al mero enunciado de los títulos que encabezan cada hoja pentagramada; a lo sumo, se incluye alguna que otra especificación de orden técnico que los músicos sabe aprovechar y que a los legos nos resultan indecifrables: cosas del tipo *C whole-step Diminished o Bass line to first eight bars of "Impressions"*. Más interesantes son los libros de *standards*, que son canciones generalmente provenientes de los musicales de Broadway —y, por lo tanto, con letra— que los músicos y cantantes, generación tras generación, interpretan para un público que conoce las melodías y las palabras —*lyrics*—, lo que permite identificar cuánto de personal hay en cada nueva ejecución. Por su naturaleza los *standards* configuran cancioneros debidos a autores en particular —George e Ira Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern, Rodgers y Hammerstein, Duke Ellington y Billy Strayhorn, Johnny Mercer, por ejemplo— o son agrupados en antologías que, a través de una o dos composiciones por autor, reúnen canciones que todo el mundo conoce y que todo músico interpreta alguna vez. Las letras de los *standards* a veces acceden al rango de poesía, pero por lo general no pasan de la cursilería o del mal gusto. Curiosamente —y ésta es una de las relaciones más visibles e interesantes entre el jazz y la literatura— los *standards* cantados dependen casi por entero de la capacidad expresiva del intérprete. Así, canciones terribles, en las voces de Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Nina Simone o Chet Baker —para no mencionar el impresionante fraseo de Frank Sinatra— pueden resultar sublimes.

Discografías

En segundo lugar corresponde mencionar las discografías. Se trata de libros que, a modo de recopilación, establecen el derrotero de un músico siguiendo en orden cronológico las grabaciones que realizó desde sus comienzos a la fecha de edición del libro, lo que incluye las reediciones de discos viejos —*reissues*— ordenadas en discos nuevos. La revolución del disco compacto —que permite hasta una hora y quince minutos de música en una misma placa— hace de las discografías una ver-



Miles Davis



Fats Waller

dadera necesidad para aficionados a quienes además de la música le importa el tiempo y el contexto. Todos los grandes músicos de jazz tienen sus discografías relativamente establecidas. Monk, por ejemplo, tiene dos: *Monk on Records*, de Leen Bijl y Fred Cante, y *Discographie de Thelonious Monk*, de Gérald Arnaud y Laurent Goddet; Mingus cuenta con la *Charlie Mingus Discography*, de Michel Ruppli. Otro modo de emprender una discografía consiste en ocuparse ya no de intérpretes sino de períodos o géneros. Como ejemplo, *60 Years of Recorded Jazz, 1917-1977*, de Walter Bruyninckx, o *Blues & Gospel Records 1902-1943*, de Robert Dixon y John Godrich. Las discografías son listas que, en caso de ser "razonadas", incluyen algún comentario crítico.

Libros pedagógicos

En tercer puesto están los libros pedagógicos. Los hay de diversos tipos, pero nos importan fundamentalmente dos: los técnicos —que pueden referirse a un método de aprendizaje, a un instrumento, a un sistema de ejecución, etc.— y los de divulgación —sobre un período, sobre un estilo, sobre un músico o un grupo de músicos constituidos en escuela, sobre la terminología del jazz, etc. Los primeros se limitan a comunicar saberes específicos y, por lo tanto, carecen de interés literario. Los segundos pueden tenerlo. En este último rubro conviene colocar a los panoramas y a las historias del jazz. Se trata de obras escritas para un amplio público y su finalidad principal es la información. Mención especial merece *Das Neue Jazzbuch* (publicado en castellano como *El jazz. Del rag al rock*) de Joachim Berendt. A través de sus sucesivas ediciones —1953, 1959, 1968, 1973 y 1981— sigue siendo uno de los más perfectos intentos de establecer una guía que permita al lector entrar en el mundo del jazz.

Las reseñas

El próximo capítulo —y es verdaderamente un capítulo— lo constituyen las reseñas sobre jazz. Las mismas incluyen reseñas de discos, de actuaciones, etc. Los contextos en los que se desarrollan son muchos y variados los diarios, las revistas especializadas, las cubiertas de los discos, los libros que recopilan las reseñas que un autor en particular llevó a cabo a lo largo de su carrera como crítico y las transcripciones de reseñas radiales. Por lo general, los diarios no suelen tener secciones fijas para el jazz. Si incluyen reseñas sobre conciertos o sobre discos es dentro del marco más amplio de la sección espectáculos. De todos modos hay excepciones, como por ejemplo el suplemento de jazz periódicamente publicado por el *Village Voice* de Nueva York. Mucho más modestamente, entre nosotros el diario *Clarín*, todos los domingos tiene algo así como una media página dedicada a las novedades jazzísticas, pero suele estar contaminada de María Marta Serra Lima o cosas por el estilo. Las reseñas en revistas especializadas son otra cosa. Las primeras revistas dedicadas al jazz surgieron en Europa en la segunda y tercera década de este siglo.

Aunque suene extraño, la primera revista de jazz se publicó en Polonia. En 1934 aparecen las que tal vez sean hasta hoy las dos revistas especializadas más consecuentes e interesantes: *Jazz Hot*, en Francia —creada dos años después de la fundación del Hot Club de París—, y *Down Beat*, en Estados Unidos. Ambas han recogido en sus páginas las reseñas de los más ilustres críticos de una y otra orilla del Atlántico; entre ellos Boris Vian, Lucien Malson, André Hodeir —en *Jazz-Hot*— y Leonard Feather, Nat Hentoff, Ira Gitler, LeRoi Jones y Ralph Gleason —en *Down Beat*. Las reseñas entran en la categoría de crítica. Se supone que deben ayudar a que el oyente se oriente, permitiéndole entender mejor la música. El crítico de jazz que realiza reseñas debe poseer, claro, algún conocimiento musical. En ocasiones también domina el estilo y sus reseñas pueden leerse como literatura. Tal es el caso de los artículos de Boris Vian. A su muerte fueron recopilados en tres volúmenes: *Écrits sur le jazz*, *Autres écrits sur le jazz* (ambos traducidos al castellano por una editorial española y, por supuesto, a un precio inaccesible) y *Chroniques de jazz*. Vian, quien además de narrador y poeta fue trompetista de jazz en el Saint Germain existencialista de la posguerra, comenzó a colaborar con *Jazz Hot* en 1944; asimismo contribuyó con sus artículos sobre jazz en *Combat*, un diario clandestino fundado durante la ocupación alemana bajo la dirección, primero, de Pascal Pia y, luego, de Albert Camus; entre muchas otras publicaciones, Vian también colaboró con *Jazz News*, *Arts* y *Radio 49*. Las reseñas de Vian le deben mucho a la pasión. En la mayoría de ellas, además de sentido del humor, uno encuentra una clara finalidad pedagógica; Vian no presupone el conocimiento del lector, no abunda en citas eruditas ni pretende ejercer, mediante el abuso del metalenguaje, poder alguno: en otras palabras, no *cancherea*; Vian es hábil en el manejo de la ironía, sólido en la posesión de datos y claro en la exposición. Por supuesto, resultaba irritante a muchos. Muchas de las reseñas de Vian —y ésta puede ser una constante en todo el género— resultan meramente coyunturales. Sin embargo otras sobreviven bien al paso del tiempo y se han convertido, al menos en Francia, en modelos de lo que una reseña debería ser. Otro tanto ocurre con los comentarios críticos de André Hodeir —autor del clásico *Hommes et problèmes du jazz*— en las contracubiertas de, por ejemplo, los discos de Miles Davis, o con los



Louis Armstrong

numerosos escritos de Nat Hentoff en los discos de John Coltrane. Como en el caso de Vian, todos los grandes críticos —y, por grandes, son pocos— tienen sus volúmenes de reseñas. A veces las reseñas exceden el estricto comentario sobre música y abordan una dimensión más política. El caso de Vian y el de LeRoi Jones resultan especialmente interesantes. Boris Vian empezó a luchar por la difusión del jazz en la ambigua Francia de la ocupación. El jazz, se sabe, había sido prohibido por el Reich como una forma “degenerada” de la música y debía ser evitado y combatido a toda costa. Escribir sobre jazz, entonces, tenía sus riesgos. Mucho más si se piensa que Vian lo llevaba a cabo en un diario clandestino dirigido por notables miembros de la resistencia. El caso de LeRoi Jones —narrador y poeta negro que cambió su nombre por el de Amiri Baraka al adherir al Islam— es representativo del estado de cosas hasta, por lo menos, mediados de la década del sesenta en Estados Unidos. Jones —Baraka— fue uno de los primeros críticos negros en colaborar con las revistas de jazz en manos de los blancos. Aunque pareciera mentira, toda la prensa jazzística tenida por oficial estaba en manos de los blancos y sus puntos de vista eran los que llegaban al público sin contemplar las razones de los negros. Un caso especialmente dramático fue el del surgimiento del free jazz y de lo que, a falta de mejor nombre, se denominaba *new thing* o *avant-garde*. La crítica de los blancos tardó mucho tiempo en comprender que el fenómeno respondía a razones mucho más profundas que la de un simple cambio de orden estético. Era la época de las organizaciones negras —Black Panthers, por ejemplo— y de Malcolm X y Martin Luther King. La música expresaba algo más que sonidos. Muchos críticos blancos no entendieron que la música iba acompañada de crítica social y de reivindicaciones políticas. El tipo de crítica llevada a cabo por LeRoi Jones dio cuenta de esto. Sus artículos, reunidos en *Black Music* (hay traducción castellana) no se limitan a la crónica, sino que pretenden hacer conscientes a los lectores de la estupidez de la discriminación y de la manera criminal en que el sistema norteamericano actúa sobre la minoría negra. Entre los escritores notables que realizaron reseñas sobre jazz es necesario recordar también al poeta inglés Philip Larkin y al argentino Julio Cortázar, de quien más adelante vamos a hablar.

Diccionarios

El siguiente ítem está constituido por los diccionarios de jazz. Hay muchos y variados. Están sujetos, como la mayoría de los diccionarios, a constantes revisiones y actualizaciones. Son obras de consulta que, en el caso de los mejores, recopilan artículos considerados clásicos, dando cuenta a la vez de los nuevos nombres y estilos. Algunos buenos diccionarios son (*The New Edition of*) *The Encyclopedia*

of Jazz (1960), *The Encyclopedia of Jazz in the Sixties* (1966) y *The Encyclopedia of Jazz in the Seventies* (1976), del crítico inglés Leonard Feather; la *Grande enciclopedia del jazz* (1982), del italiano Adriano Mazzeletti; el *Dictionnaire du jazz* (1988), de Charles Clergeat y Comolli; el *New Grove Dictionary of Jazz* (1989). Hay muchos otros, por supuesto.

Biografías y Autobiografías

Los autores norteamericanos e ingleses, fieles a la tradición del género biográfico tan presente en sus respectivos países, han llevado a cabo numerosas biografías de músicos de jazz. Las buenas biografías se limitan a recorrer la vida de los músicos a partir de material documental; las malas biografías inventan sus propios documentos y se vuelven novelas de ficción. Los detalles —verdaderos o falsos— interesan al lector y contribuyen a la construcción del mito. El lector interesado en la biografía de sus músicos favoritos está dispuesto a creer casi todo. No obstante, las biografías pueden llegar a ser ridículas. Recuerdo, como significativo, el caso de la biografía de John Coltrane realizada por C.O. Simpkins (hay traducción castellana, demasiado castellana), en la cual el autor, no contento con el material de orden documental, “ameniza” —en el mejor estilo paraguayo— liquidando cada capítulo con un poema alusivo de su autoría. Contrasta con este engendro de biografía/chasco el *Chasin' the Trane*, de J.C. Thomas, cuyo rigor expositivo y la índole de sus documentos constituyen un buen homenaje a la memoria de John Coltrane. La lista de biografías es enorme: Miles Davis, Charles Mingus, Duke Ellington, Charlie Parker, Louis Armstrong (hay traducción castellana), Lester Young, Count Basie, Ray Charles, etc. Como variante a la biografía tradicional vale la pena mencionar el *Thelonious Monk* de Yves Buin. Monk, hoy en día considerado uno de los mayores músicos y compositores del siglo, compuso un número limitado de temas que, a través de los años, grabó una y otra vez acompañado por las más diversas formaciones o como solista. Buin se dedica en su libro a trazar la biografía de cada uno de esos temas, enlazándola con la propia biografía de Monk. El volumen, que es fundamentalmente un ensayo, resulta enteramente atípico y mucho más interesante que una mera recopilación de nombres y de fechas. Respecto de las autobiografías, también hay muchas. Algunas, como *Beneath the underdog*, de Charles Mingus, alternan realidad y ficción —hay, por ejemplo un capítulo en el que Mingus recuerda cómo hizo el amor con una veintena de chicas en un prostíbulo mexicano durante un par de horas; lo interesante (la ficción) es que recuerda a las chicas una por una—; otras ocultan deliberadamente datos que los músicos prefieren que el público olvide, como es el caso de *Lady sings the blues*, de Billie Holiday, donde

Lady Day —como la bautizó Lester Young— evita cuidadosamente presentarse como una adicta a la heroína. Algunos músicos escribieron sus autobiografías con la ayuda de escritores profesionales o parientes; es el caso de *To Be or not to Bop*, de Dizzy Gillespie y Al Fraser o de *Straight Life*, de Art Pepper y Laurie Pepper. Otra modalidad de llevar a cabo autobiografías consiste en el método de la entrevista a la cual luego se le omiten las preguntas, de lo cual resultan largos monólogos muchas veces transcritos con la frescura que una buena conversación suele tener. Stanley Dance, usando este método, llevó a cabo la biografía de la orquesta de Duke Ellington —*The World of Duke Ellington*—, de la orquesta de Count Basie y del pianista Earl Hines. Por último, vale la pena mencionar las biografías y autobiografías de allegados a los músicos. Francis Paudras, amigo y protector del pianista Bud Powell durante su exilio parisino, publicó *La danse des infidèles*, texto que sirvió a Bertrand Tavernier para el guión de su película *Round Midnight*.

El jazz en la literatura

El jazz ha sido mencionado muchas veces en obras literarias. A veces se constituye en una suerte de decorado, una manera de establecer un ambiente apelando a lo que le sugiere a la mayor parte de la gente: una atmósfera de cabaret llena de humo con vendedoras de cigarrillos y algún *streak tease* ocasional —como en tantas novelas policíacas—, un negro al piano esperando que le digan que toque cierta pieza una vez más, etc. Scott Fitzgerald, retratando la época del charleston, usó el jazz de su tiempo —y es un lugar común pensar que el tiempo de Scott Fitzgerald se limitó a los años veinte— como escenografía para sus novelas y relatos. Quizás “Ecos de la Era del Jazz”, un breve ensayo autobiográfico incluido en *The Crack-Up*, sirva para demostrarlo. Fitzgerald se refiere al período comprendido entre 1919 y 1929, la supuesta bonanza que concluyó con el derrumbe de la bolsa neoyorkina. En su texto hace una prolija recorrida por aquellos años, por los acontecimientos sociales y políticos de aquellos años, por el

arte de ese tiempo, y sin embargo omite toda consideración referida al jazz a excepción de las siguientes líneas: “La palabra jazz en su evolución hacia la respetabilidad significó en primer término sexo, luego baile y después música. Está relacionada con un estado de excitación nerviosa no distinta de la que se produce en las ciudades grandes tras las líneas de la guerra”. Eso es todo. El jazz en Scott Fitzgerald es una música lejana que muy poco tiene que ver con los negros y el Sur. Como la luna, que en las fiestas de Gatsby “parecía salida de la canasta de un proveedor”, el jazz es parte del decorado en el que el drama romántico de Fitzgerald y de sus personajes se desarrolla.

Otras veces la literatura eligió el jazz como un dato entre otros de pretendida modernidad. Si recorremos con cuidado los poemas de los vanguardistas argentinos de los veinte —Raúl González Tuñón, Gironde, Marechal, el olvidable González Lanuza, para citar algunos— así como muchos de los textos de los “modernistas” brasileños, las menciones al jazz, entrecruzadas con las loas a las máquinas, a la velocidad y a todos los otros mitos que el progreso se tenían en la época son muchas y variadas. En algún lado Marechal habla de la “jazz-band”, y en el poema de Gironde sobre el casino de Biarritz aparece el fox-trot. Igualmente Raúl González Tuñón menciona en alguna oportunidad el jazz. Sus razones son otras. Parafraseándolo a Gelman, podría decirse que a través de sus blues Tuñón buscaba extrañarse y extrañarnos invocando a una música lejana y plañidera que se ajustara a sus propósitos elegíacos. Mucho más tarde, hacia fines de los años sesenta, el poeta cordobés Daniel Salzano escribió un magnífico libro que vincula los hallazgos más interesantes de la retórica de su generación con muchos de los mitos más significativos de la historia del jazz. Salzano ve en el jazz lo que a un argentino le es dado ver y por ello su perspectiva nos resulta próxima, familiar, tanguera incluso. Por último, esta breve lista —por cierto, muy incompleta— debe obligatoriamente incluir el espléndido *Scat*, de Hernenegildo Sábat. En este libro, dedicado a los músicos de jazz desde los orígenes a la vanguardia de los años



Dizzy Gillespie



Lionel Hampton

sesenta, Sábato incluye textos alusivos a las ilustraciones y a los estados de ánimo que la música de cada uno de los músicos caricaturizados le despiertan. A su reconocido talento como caricaturista y dibujante, conviene agregar también sus reseñas en el diario *Clarín*: la noticia necrológica sobre Thelonious Monk es un buen ejemplo.

Otra manera de inclusión del jazz en la literatura asume, en ciertos autores, aspecto emblemático. Se trata de libros sujetos a circunstancias muy definidas; entre ellas, la época y la identidad cultural que se pretende reivindicar. En el primer caso, resulta indispensable la mención de Jack Kerouac. La posguerra norteamericana, que coincide prácticamente con la declinación del *swing* y el advenimiento del *bebop*, implica uno de los tantos principios del fin del sueño americano en la literatura. Por esos años surge la llamada generación *beatnik*—Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, etc.—que se caracteriza por el abandono de los valores tradicionales —la casa con jardín en un barrio decente, el coche cada vez más grande, el empleo seguro—, la búsqueda de alternativas a lo que la sociedad estadounidense propone —los viajes desenfrenados, la nueva sexualidad, el auge del budismo zen. Las novelas y poemas de Kerouac están llenos de jazz: se describen conciertos, se habla sobre la música y sobre los músicos. El jazz no es aquí color local o decorado, sino que significa. Los músicos de las novelas de Kerouac son aquellos que trataban de imprimir a la música un nuevo estilo “existencial”—Charlie Parker a la cabeza—que se opusiera a las más tradicionales orquestas de pleguería. Los músicos de Kerouac son, generalmente, negros —lo que es decir marginales— y se enfrentan simbólicamente a las grandes bandas de *swing*—Tommy y Jimmy Dorsey, Glenn Miller, Artie Shaw—, que son orquestas de blancos.

En el caso de la salvaguarda de una identidad cultural —racial, incluso— me parece significativo mencionar a E.B. Dongala, un narrador negro, de origen congoleño, que escribe en francés. Dongala realizó estudios científicos en los Estados Unidos durante los años sesenta. En Nueva York conoció a John Coltrane, quien le produjo una profunda impresión, y militó en los movimientos políticos de la época. Todo esto es recordado en “A love

supreme”—cuyo título proviene de una de las más importantes composiciones de Coltrane—, un texto incluido en el volumen *Jazz et vin de palme*, de 1982. Más allá del homenaje que este relato supone, Dongala encuentra en la personalidad de Coltrane el emblema necesario para reivindicar la negritud y la necesidad de una vida más justa para todos los hombres.

La literatura en el jazz

Llegamos, finalmente, a lo que quizá mejor justifique las relaciones posibles entre literatura y jazz. Se trata de los libros que se escriben según las técnicas empleadas para tocar jazz. Son los menos. No obstante, la prosa y la poesía que resultan de esto comparten con el jazz una serie de elementos relevantes: 1) la capacidad de crear imágenes que se resuelven en rápidas epifanías fundadas en cierto automatismo —algo así como los *solos* en el contexto de una improvisación—, y 2) la sujeción a un ritmo que permite estructurar la presentación de las imágenes —el *tema*, según su definición en música—, logrando de este modo una síntesis que produzca en el lector un efecto similar al producido en el oyente por la música. Esto, aclaro, es una hipótesis. Para mucha gente la música no necesariamente está asociada a imágenes. Por lo general, esa misma gente tampoco percibe imágenes en la literatura.

Un ejemplo que se adapta bien a lo expuesto —aunque, ¿quién sabe?— es la prosa de Joyce, e ignoro si Joyce alguna vez tuvo en cuenta al jazz o no. En muchas de las páginas de Joyce, como en la mayoría de los *solos* de John Coltrane, hay primero una gran tirada, palabras —notas— que se acumulan hasta que en algún momento desembocan en algo que se nos presenta, único e instantáneo, revelando el sentido de la acumulación y grabándose de manera indeleble en la memoria. Por supuesto que Joyce escribió así muchos años antes de que Coltrane tocara el saxo según la forma descripta. Sin embargo, a mi gusto, el procedimiento es muy similar. Digamos que ésta es una posibilidad. Hay otras.

En el volumen de conversaciones entre el periodista Omar Prego y Julio Cortázar —La fascinación por las palabras—, en la página 163 puede leerse lo siguiente: “El jazz (...) está basado en el principio de

la improvisación. Hay una melodía que sirve de guía, una serie de acordes que van dando los puestos, los cambios de la melodía y sobre eso los músicos de jazz construyen sus solos de pura improvisación, que naturalmente no repiten nunca. Una de las experiencias más bellas en el jazz es escuchar eso que llaman los *takes*, es decir, los distintos ensayos de una pieza antes de ser grabada y observar cómo, siendo siempre la misma, es otra cosa. Porque hay una orquestación, pero cada instrumentista (...) hace el segundo *take* de una manera que es diferente del primero, y el tercero es diferente del segundo; es realmente una improvisación, él no se acuerda de lo que hizo antes. Todo lo cual a mí me parecía tener una analogía muy tentadora de establecer con el surrealismo. (...) El jazz era la única música que coincidía con la noción de escritura automática, de improvisación total de la escritura. Y entonces, como el surrealismo me había atraído y yo estaba metido en la lectura de autores como Breton, Crevel y Aragon (los dos primeros surrealistas), el jazz me daba a mí el equivalente surrealista en la música, esa música que no necesitaba partitura”. Y más adelante, a propósito de las epifanías del jazz, Cortázar agrega: “Yo creo que es tal vez para mí el goce estético más alto ese instante, esa culminación de la belleza que abre una especie de puerta y que, sin embargo, se termina. Incluso es sabido que en el jazz puede haber muy buenas improvisaciones y otras muy malas. Un mismo músico puede estar menos inspirado en un momento y hacer cosas que son menos buenas. Pero cuando se produce una conjunción —que suele ser bastante instantánea, que no dura mucho, en donde todos los músicos parecen coincidir en un mismo impulso— el resultado es la perfección total”. No hace falta esforzarse demasiado para advertir más de un punto de contacto entre lo que a Cortázar le interesa en el jazz y su propia escritura. Y no me refiero especialmente a aquellos textos donde el jazz y su mundo son mención explícita —pienso, a grandes rasgos, en “El perseguidor”, inspirado en una biografía de Charlie Parker; en las páginas de Rayuela, donde se lo menciona a Lester Young; en los textos dedicados a Louis Armstrong

(históricamente el primer cronopio) y a Monk, entre otros—, sino a cierta noción de ritmo manifiesta en la construcción de los largos períodos oracionales de la mayoría de los mejores cuentos de Cortázar, a los rápidos cortes de frase en los que las partículas son eliminadas para lograr una síntesis que se ocupe exclusivamente de lo esencial del discurso, de lo imprescindible y que, a la vez, acelera la presentación de la secuencia narrativa como el estilo *bebop* del jazz acelera la presentación de la frase musical estilizándola.

Para terminar con esta categoría, un caso interesante en la poesía norteamericana. William Carlos Williams desarrolló toda una poética basada en la percepción instantánea que consiste en aislar del acto de percibir los detalles significativos del objeto percibido. Luego, mediante palabras, se procede a la reconstrucción del objeto mediante lo esencial de la percepción. Para lograr sus fines, Williams modificó la prosodia de la poesía en lengua inglesa, lo que, con el tiempo, le significó el reconocimiento de sus pares y una legión de seguidores, entre los cuales cabe destacar, fundamentalmente a Allen Ginsberg y a Robert Creeley. Este último, un fanático confeso del jazz, sumó a los descubrimientos de Williams la elección de un verso corto, abruptamente interrumpido en los finales que, según uno de sus críticos, encuentra su equivalente en el estilo *bebop* antes mencionado. Hacia principios de la década del cuarenta, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Monk y Kenny Clarke eliminaron lo que consideraban accesorio en la frase, limitando su interpretación a aquellas notas esenciales. De algún modo, puede pensarse que ése es el primer paso que dio el jazz hacia la abstracción. Si bien la poesía de Creeley, alimentada de Williams y de *bebop*, se funda en la cotidianidad y en los hechos triviales de la vida, su tratamiento formal tiende a lo abstracto. Como dato suplementario, vale la pena recordar que, varias décadas después de que Creeley instaurara su estilo, colaboró como letrista en composiciones del saxo soprano Steve Lacey, quizá uno de los músicos de jazz más interesados en la fusión de música y poesía.

Jorge Fondebrider





Frank "Half Pint" Jaxon (parado sobre el piano) y su grupo

STAR DUST

—Lo del progreso en el arte son tonterías archisabidas —dijo Etienne—. Pero en el jazz como en cualquier arte hay siempre un montón de chantajistas. Una cosa es la música que puede traducirse en emoción y otra la emoción que pretende pasar por música. Dolor paterno en fa sostenido, carcajada sarcástica en amarillo, violeta y negro. No, hijo, el arte empieza más acá o más allá, pero no es nunca eso.

Nadie parecía dispuesto a contradecirlo porque Wong esmeradamente aparecía con el café y Ronald, encogiéndose de hombros, había saltado a los Waring's Pennsylvanians y desde un chirriar terrible llegaba el tema que encantaba a Oliveira, una trompeta anónima y después el piano, todo entre un humo de fonógrafo viejo y pésima grabación, de orquesta barata y como anterior al jazz, al fin y al cabo de esos viejos discos, de los show boats y de las noches de Storyville había nacido la única música universal del siglo, algo que acercaba a los hombres más y mejor que el esperanto, la Unesco o las aerolíneas, una música bastante primitiva para alcanzar universalidad y bastante buena para hacer su propia historia, con cismas, renuncias y herejías, su charleston, su black bottom, su shimmy, su foxtrot, su stomp, sus blues, para admitir las clasificaciones y las etiquetas, el estilo esto y aquello, el bebop, el cool, ir y volver del romanticismo y el clasicismo, hot y jazz cerebral, una música-hombre, una música con historia a diferencia de la estúpida música animal de baile, la polka, el vals, la zamba, una música que permitía reconocerse y estimarse en Copenhague como en Mendoza o en Ciudad del Cabo, que acercaba a los adolescentes con sus discos bajo el brazo, que le daba nombres y melodías como cifras para reconocerse y adentrarse y sentirse menos solos rodeados de jefes de oficina, familias y amores infinitamente amargos, una música que permitía todas las imaginaciones y los gustos, la colección de afónicos 78 con Freddie Keppard o Bunk Johnson, la exclusividad reaccionaria del Dixieland, la especialización académica en Bix Beiderbecke o el salto a la gran aventura de Thelonius Monk, Horace Silver o Thad Jones, la cursilería de Errol Garner o Art Tatum, los arrepentimientos y las abjuraciones, la predilección por los pequeños conjuntos, las misteriosas grabaciones con seudónimos y denominaciones impuestas por marcas de discos o caprichos del momento, y toda esa francmasonería de sábado por la noche en la pizca del estudiante o en el sótano de la peña, con muchachas que prefieren bailar mientras escuchan *Star Dust* o *When your man is going to put you down*, y huelen despacio y dulcemente a perfume y a piel y a calor, se dejan besar cuando es tarde y alguien ha puesto *The blues with a feeling* y casi no se baila, solamente se está de pic, balanceándose, y todo es turbio y sucio y canalla y cada hombre quisiera arrancar esos corpiños tibios mientras las manos acarician una espalda y las muchachas tienen la boca entreabierta y se van dando al miedo delicioso y a la noche, entonces sube una trompeta poseyéndolas por todos los hombres, tomándolas con una sola frase caliente que las deja caer como una planta cortada entre los brazos de los compañeros, y hay una inmovil carrera, un salto al aire de la noche, sobre la ciudad, hasta que un piano minucioso las devuelve a sí mismas, exhaustas y reconciliadas y todavía vírgenes hasta el sábado siguiente, todo eso en una música que espanta a las cogotes de platea, a los que creen que nada es de verdad si no hay programas impresos y acomodadores, y así va el mundo y el jazz es como un pájaro que migra o emigra o inmigra o transmigra, saltabarreras, burladuanas, algo que corre y se difunde y esta noche en Viena está cantando Ella Fitzgerald mientras en París Kenny Clarke inauguró una *cave* y en Perpignan brincan los dedos de Oscar Peterson, y Satchmo por todas partes con el don de ubicuidad que le ha prestado el Señor, en Birmingham, en Varsovia, en Milán, en Buenos Aires, en Ginebra, en el mundo entero, es inevitable, es la lluvia y el pan y la sal, algo absolutamente indiferente a los ritos nacionales, a las tradiciones inviolables, al idioma y al folklore: una nube sin fronteras, un espía del aire y del agua, una forma arquetípica, algo de antes, de abajo, que reconcilia mexicanos con noruegos y rusos y españoles, los reincorpora al oscuro fuego central olvidado, torpe y mal y precariamente los devuelve a un origen traicionado, les señala que quizá había otros caminos y que el que tomaron era el mejor, pero que quizá había otros caminos dulces de caminar y que no los tomaron, o los tomaron a medias, y que un hombre es siempre más que un hombre y siempre menos que un hombre, más que un hombre porque encierra eso que el jazz alude y soslaya y hasta anticipa, y menos que un hombre porque esa libertad ha hecho un juego estético o moral, un tablero de ajedrez donde se reserva ser el afilil o el caballo, una definición de libertad que se enseña en las escuelas, precisamente en las escuelas donde jamás se ha enseñado y jamás se enseñará a los niños el primer compás de un ragtime y la primera frase de un blues, etcétera, etcétera.

*I could sit right here and think a thousand miles away,
I could sit right here and think a thousand miles away,
Since I had the blues this bad, I can't remember the day...*

Julio Cortázar, Rayuela, cap. 17

EL RUIDO DE LA NOCHE

En esta época, 1947, el bop era una locura en todos los Estados Unidos. Los tipos del Loop tocaban bien, pero con cierto cansancio, porque el bop estaba entonces entre su período ornitológico de Charlie Parker y ese otro período que comenzó con Miles Davis. Yo permanecí sentado escuchando el ruido de la noche, que era lo que el bop había llegado a representar para todos nosotros, y pensé en todos mis amigos de un extremo a otro del país y en cómo todos ellos estaban realmente en el mismo vasto corral, haciendo algo igualmente frenético y andando de un lado para otro. Y a la tarde siguiente, por primera vez en mi vida, entré en el Oeste.

Jack Kerouac, *On the road* (1957)
traducción de Miguel de Hemani



Horace Silver

JAZZ BAND

El trombón ha soltado una carcajada de papel secante que absorbe todo nuestro asombro.

¡Jazz band! Tarántula musical para nuestros tobillos emplumados de baile. Gritería de niños o de salvajes, para hombres, niños o salvajes, porque sólo en los niños o en los bárbaros pueden resucitar las bocas muertas de la alegría.

¡Jazz band! Caja de sorpresa, cuyo muñeco versicolor golpea las narices incautas de la seriedad.

El saxofón arroja al público su gárgara de semicorcheas y hay una competencia de dentaduras entre el piano y el negro que tira al box con él.

¡Hay que colgar ese mugriento sobretodo del pesimismo!

¡La gravedad ha quebrado con su vieja fábrica de corsets!

Jazz Band:

¡Por tu recinto Stravinsky se pasea en zapatillas; y Zarathustra, quemando sus rayos de papel mascado, encorva sobre el mundo una gran sonrisa de chocolate!

Leopoldo Marechal, en *Martín Fierro*, segunda época, año III, N° 27/28, 10 de mayo de 1926



Joe "King" Oliver (tercero izq.) y su banda

DESAPROVECHADO JAZZ

Actualmente me interesa el jazz como experiencia vital antes que como resultado sonoro: en lo que lleva realizado, se entiende.

Lo hallo demasiado atado a lo ancestral y a bastantes convencionalismos y fórmulas académicas: línea melódica de corte clásico, tonalidad absoluta, armonía subordinada y que insiste en sus reminiscencias ravelianas; repeticiones y secuencias, culto del virtuosismo instrumental...

En resumen, estado estacionario; y derivaciones del arte culto *declassé*, sin olvidar el importante capítulo de la industria del jazz. En esencia, el jazz expresa la alegría frenética de la desesperación, el pánico del riesgo, pero un riesgo moderado, a pesar de su aspecto externo audaz y renovador, casi siempre derivado del aspecto puramente solístico-instrumental disminu-

do a una categoría deportiva, gimnástica, en la que el antiguo cantante virtuoso operístico ha sido sustituido por el saxo, la trompeta o el trombón.

Me parece que el jazz cuenta con recursos evidentes como para superar en mucho su estado actual. Pero aparte de eso, y en lo que se refiere a mi experiencia personal, he constatado que los fanáticos del jazz, por antonomasia, son habitualmente personas carentes de sentido musical fuera de los estrictos límites de su especialidad y preferencias. Esto puede no ser quizás un síntoma, pero señala indudablemente una limitación.

Juan Carlos Paz, *Alturas, tensiones, ataques, intensidades* (Memorias II). 1967

OPINIONES I

Detesto cosas tales como el jazz, el idiota de medias blancas que tortura a un toro negro, rayado de rojo, las chucherías abstractas, las máscaras populares primitivas, las escuelas progresistas, la música en los supermercados, las piscinas, a los brutos, los filisteos con conciencia de clase, Freud, Marx, los falsos pensadores, los poetas hinchados, los farsantes y los estafadores.

Vladimir Nabokov, Opiniones contundentes (1973)

OPINIONES II

Mi sobrino me dijo una vez: "Vas a oír un disco". "¿Qué es?", le pregunté. "No voy a decírtelo", me contestó. Puso el disco, lo oí y quedé muy enternecido. Eran Los Beatles. Si hubiera sabido de antemano me hubiera puesto en guardia. Que es lo que me pasó con los blues, que yo pensé que no me gustaban. Un día, Ulises Petit de Murat me hizo escuchar "Saint Louis Blues". Cuando concluyó, yo tenía los ojos llenos de lágrimas. "Esto es lo que vos no querías oír", me dijo.

Jorge Luis Borges, en Diálogos Borges-Sabato, 1974.

UN VERDADERO COMPOSITOR

Un artista como Louis Armstrong, que es uno de los virtuosos más notables de hoy en día, nos transporta al oírlo por vez primera, pero después de unos cuantos discos nos damos cuenta de que todas sus improvisaciones se basan en el mismo círculo restringido de ideas y al final es la música que provoca con mayor rapidez un estado de exasperación y aburrimiento.

Por el contrario, podemos escuchar más de una vez discos de Duke Ellington, porque no se reducen a ser decoración de una forma familiar, sino son una nueva disposición de formas. De hecho Ellington es un verdadero compositor, el primer compositor de valor en jazz y, más aún, el primer compositor negro de valor. Sus obras —excepto unos pocos detalles— no están libradas al capricho o al oído del instrumentista. Están instrumentadas y escritas enteramente, y aunque con el transcurso del tiempo puedan introducirse variantes —en este sentido las obras de Ellington son tan difíciles de codificar como las de Liszt—, los primeros registros norteamericanos de sus obras pueden tomarse como definitivos, como una partitura completa, y son las únicas grabaciones de jazz que vale la pena estudiar tanto por su forma como por su textura o instrumentación. El mismo Ellington es un ejecutante de segundo orden: por eso quizá no siente la tentación de interrumpir la continuidad de



De izq. a der.: John Coltrane, Thelonious Monk y Shadow Wilson

su textura con pasajes de bravura para piano. Y aunque sus instrumentistas son de la mejor calidad, pocas veces sus solos son demostraciones de virtuosismo por el virtuosismo mismo.

El verdadero interés de las grabaciones de Ellington no reside tanto en su timbre, por más brillante que sea, sino en las proporciones asombrosamente hábiles en que se usa ese mismo color. No quiero decir hábil en comparación con otros compositores de jazz, sino comparándolo con los compositores llamados clásicos o cultos. El mismo Ravel no tiene un solo tan hábilmente tratado como los diferentes solos del medio de la chispeante "Hot and Bot-

hered", ni tampoco conozco un trozo de Stravinsky que sea más dinámico que la sección final de esta misma composición. La combinación de temas del final es una de las piezas más ingeniosas de escritura en la música moderna. Tampoco es cuestión de disponer dos moldes rítmicos que se contraponen el uno al otro, a la manera matemática de Aaron Copland. Es un contrapunto melódico y rítmico genuino que, para usar una frase anticuada, "cae" perfectamente.

Constant Lambert, Música a la vista, 1948.
Trad. de Dora Berdichevsky.



Duke Ellington

"MI ORQUESTA ES MI INSTRUMENTO"

Uno no puede escribir buena música a menos que sepa que el hombre que la tocará juega al póker... Uno tiene que escribir pensando en determinados músicos. Uno se limita a escribir para sus habilidades y tendencias naturales y los coloca en los sitios donde mejor rinden: algunas entradas o salidas y música de fondo... Yo sé lo que suena bien en un trombón y lo que suena bien en una trompeta y no son la

misma cosa. Yo sé lo que puede tocar en el trombón Tricky Sam y lo que Lawrence Brown es capaz de hacer con este mismo instrumento y no es lo mismo... Yo escribo para mi orquesta. Por ejemplo, podría crear algo maravilloso para un oboe, pero como no lo tengo, no me interesa. Mi orquesta es mi instrumento.

Duke Ellington, en La música en el siglo xx de William W. Austin

LA FUERZA DEL REFINAMIENTO

El jazz, o, para ser pedante y preciso, el *ragtime*, que primitivamente sólo tenía un valor funcional puro —un mero acompañamiento al zapateado de talón y punta, al enlace rápido de los cuerpos y al lento descargar de las mentes—, alcanzó súbitamente el status de "escuela", de influencia poderosa que se enfrenta al compositor serio en sus propios términos. Aunque la mayoría lo considera un arte bárbaro, el jazz debe su fuerza real a su refinamiento. Es la primera música bailable que colma con éxito la brecha entre los intelectuales y quienes no lo son. El vals recibió un augusto patronazgo desde Beethoven en adelante. Pero es innegable que los vales de los compositores del siglo XIX son, o ejemplos definidos de lo que se llama "tirar una cana al aire", o ejemplos definidos de refinamiento, y a veces las dos cosas al mismo tiempo. La "Fête Polonoise" de Chabrier tiene una elaboración armónica y orquestal que sobrepasa en mucho la imaginación de los compositores de vales populares de la época. Pero el compositor moderno serio que escribe un *foxtrot* no puede hacerlo mejor que Duke Ellington, suponiendo que se le acerque remotamente. En el siglo XIX la brecha entre lo "clásico" y lo "popular" se mostraba, digamos, entre un continuador de Liszt y otro de Gungl. Hoy en día la misma división se observa entre un compositor como Kurt Weill y otro como Jarnach, ambos alumnos de Busoni.

El mismo acercamiento entre intelectuales y no intelectuales —que se encuentran en una especie de "tierra de nadie" emotiva— se observa en literatura. Aunque Byron escribió un poema sobre el vals, hay poco en común entre sus poesías y las canciones populares de la época. Rossetti mantenía severamente apartados sus *limericks* y sus sonetos, y a pesar de que Dowson frecuentaba los tumultuosos *music-halls* de la época, no hay rastros de Dolly Gray en Cynara. Pero en la poesía de T. S. Eliot —especialmente en Sweeney Agonistes— encontramos el pesimismo romántico del siglo XIX expresado con la técnica de *music-hall* del compositor de letras para música del siglo XX, y no con ironía, sino bien en serio. *This is the way the world ends, this is the way the world ends, this is the way the world ends, not with a bang but a whisper* es un eco perfecto tanto del rítmico del jazz como de su sentimiento. En verdad, el gimoteo ha llegado a ser reconocido como uno de los placeres más excelsos.

Las letras de las canciones de jazz señalan la primera popularización del bien conocido vicio moderno: el complejo de inferioridad. Hasta hace poco el sustrato espiritual de una tonada popular lo formaba una cierta exuberante confianza en sí mismo. "¡Qué buenos tipos somos!" es el sentimiento predominante en "Liberty Bell", "On to Victory" y otras magníficas marchas de John Philip Sousa. Los autores de los éxitos de preguerra asumen con naturalidad un aire general de atracción física, fanfarronería sexual e independencia financiera. El sombrero del cantor está requintado en un ángulo picaresco, lleva en sus manos los guantes, no padece inhibiciones ni sufre de autoconciencia mientras camina calle abajo, recibiendo las alegres miradas de las chicas (se presume que son atractivas), con las cuales al final "hace un gancho" triunfal. Aun si no puede "costearse un carruaje", por lo menos junta lo suficiente para una bicicleta tándem, que es mucho más de lo que se confiesa capaz de hacer el héroe de "I can't give you anything but love, baby".

Constant Lambert, Música a la vista, 1948.
Trad. de Dora Berdichevsky.



Thelonious Monk

EL RINCON DE MONK

La Nueva York de Monk no es de las más maravillosas: Riverside Drive en su sector más pobre. En un momento dado, subirá hacia la calle 84 Oeste, más elegante, en donde se encuentran jardines, flores, árboles y la Edgar Allan Poe Street. Pero lo esencial ocurre a partir de 1947 en el 243 Oeste de la calle 63, en un edificio de 1906, ahora condenado a la demolición.

1.

Barrio negro, barrio obrero en el que el vecindario, ya fue dicho, se acuerda de Monk. Primero, como de un excéntrico tolerado, salvo las quejas, de vez en cuando, cuando toca demasiado fuerte y demasiado tarde. Cuando uno pregunta, algunos dicen que lo conocían desde hacía mucho tiempo, desde la niñez; uno se entera de que alguno participó en *jam sessions* con él (cu-

rioso, parece raro que Monk se prestara a una fiesta de barrio). Otro hacía la limpieza en su casa cuando Monk se convirtió en una celebridad que sólo aparecía entre dos aviones. Se aclara que Monk tenía un guardarropas grande como un cuarto, repleto de ropa llamativa, de sombreros, de gorras, de zapatos, todo comprado en todas partes. Pero lo que más llamó la atención unánimemente fue su vigilia solitaria en ese famoso rincón de Amsterdam Avenue, donde, según se lo vio, permanecía horas enteras gesticulando con intermitencias como si acogiera (o recogiera) una música celeste, audible únicamente para él. Hoy ese perímetro encantado se llama "Thelonious 'Sphere' Monk Circle", por decisión oficial de la ciudad.

Yves Buin, Thelonious Monk, 1988.
Traducción de Jorge Fondebrider

SUNTRANE

El jazz era la cosa, el lugar, la galaxia alrededor de la cual se organizaba nuestra vida, y en el centro de esta galaxia se hallaba, como un sol, J. C. Los sábados por la noche, sin plata y sin medios, nos ofrecíamos en algunos restaurantes, cerca de las veintidós, cuando el flujo de espectadores que salía del teatro o del cine obligaba a los dueños de restaurante a contratar nuestros servicios para suplir a las máquinas lavavajilla sobrepasadas por el ritmo de trabajo. Apenas nos pagaban, hacíamos lo que en nuestra jerga llamábamos el "bar hopping", la gira por los boliches para recoger, uno por uno, a los amigos que nos esperaban cada cual en su bar predilecto. Después, pájaros nocturnos, con la cabeza llena de luces y sueños, con o sin chicas, nos sumergíamos en las noches sonoras e iniciáticas de los boliches de jazz neoyorquinos hasta que la blancura del alba dominical nos echara. Más tarde, cuando nos hicimos militantes políticos partidarios del Black Power y compañeros de ruta de los Panteras Negras, esa música debía tomar para nosotros un sentido nuevo, debía convertirse en la vanguardia artística de nuestro combate. Hoy, reconozco que explotábamos un poco a J. C. a pesar de él, tirábamos la frazada para nuestro lado, le atribuíamos un sentido político a su maravillosa música; incluso lo habíamos apodado el Malcolm X del jazz. Pero eso no parecía haberle molestado ya que no protestó ni una sola vez por el uso abusivo que hacíamos de él. O quizá, más lúcido que nosotros, acaso sabía que su música era pura en sí misma así como decimos de un cristal que es puro; acaso sabía que nuestras pequeñas peripecias políticas no tenían ninguna consecuencia artística y no alterarían en nada la esencia de su música. ¡Ah! J. C., eras más sincero que nosotros, tenías una fe desinteresada; la nuestra, ¿era desinteresada? ¿Qué era lo que verdaderamente queríamos decir en la turbulencia de esos años sesenta cuando hablábamos de liberar al negro, de cesar la explotación del hombre por el hombre? Esas palabras, esos gritos grandilocuentes y usados, lanzados al rostro del mundo, ¿tenían verdaderamente una significación concreta?

E. B. Dongala, "A love supreme" (sobre John Coltrane), en *Jazz et vin de palme*.
Traducción de Jorge Fondebrider y Annie Fontanelle.

LA NAUSEA DE BIRD

El fin de la década del cuarenta resultó una buena época para Charlie Parker. En la gira de 1949, en París, fue aclamado de una manera poco habitual y, por otra parte, inusual en los U.S.A. El crítico de jazz Aré Hodeir, el editor discográfico Charles Delaunay y el escritor y crítico de jazz Boris Vian se ocuparon de abrir las puertas y dejaron pasar gentilmente a Parker, a quien consideraban un artista contemporáneo digno de ser tratado como tal. De vuelta a Nueva York, aplaudido y festejado, el efecto de aquellas relaciones modificó la perspectiva de su música y de sí mismo.

Después de alguno de aquellos memorables conciertos parisinos, Boris Vian le preguntó a Sartre si le gustaría conocer a Charlie Parker y encontrarse con él en un club donde los músicos hacían una *jam session*. "Oui, bien sûr", contestó, interesado, Sartre. Cuando el saxofonista negro y el filósofo francés fueron presentados Parker dijo: "Estoy muy contento de conocerlo, Mr. Sartre; su manera de tocar me gusta mucho".

Se cuenta que Sartre miró a Parker desde sus anteojos de búho y, más tarde, después de dos entradas de Bird, se fue.

David Knight, "The night Charlie Parker died", en *Down Beat*, agosto de 1980.
Traducción de Pablo Bari.



Bud Powell

SONNY EN AGUAS PROFUNDAS

Lo único que sé de música es que no son muchos los que realmente la escuchan, y aun así, en las raras ocasiones en que algo se abre dentro y la música penetra, lo que oímos principalmente, la corroboración que oímos, son evocaciones particulares, íntimas, que se desvanecen. Pero el hombre que crea la música oye algo más, está enfrentado con el tumulto que surge del vacío y le impone un orden cuando ese tumulto golpea el aire. Lo que se evoca en él pertenece a otro orden, más terrible por carecer de palabras y también triunfal por esa misma razón. Y su triunfo, cuando triunfa, es nuestro. Contemplé la cara de Sonny. Estaba agitado, trabajaba intensamente, pero estaba fuera. Tuve la sensación de que, en cierta manera, toda la gente de la banda lo estaba esperando, esperándolo y empujándolo. Pero cuando miré a Creole, comprendí que era Creole quien los dominaba. Los tenía a rienda corta. Allí, marcando el ritmo con todo su cuerpo, contoneándose sobre el violín, con los ojos entornados, escuchaba todo, pero estaba escuchando especialmente a Sonny. Tenía un diálogo con Sonny. Quería que Sonny dejara la línea de la costa y se internara en aguas profundas. Era el testigo que podía presentar Sonny de que las aguas profundas y la muerte por ahogo no eran la misma cosa: él había estado allí y sabía. Y quería que Sonny supiera. Esperaba que Sonny hiciera con las teclas cosas que le iban a permitir a Creole saber que Sonny estaba en el agua.

Y, mientras Creole escuchaba, Sonny se movía muy adentro, exactamente como alguien a quien atormentan. Nunca había yo pensado hasta qué punto es terrible la relación entre el músico y su instrumento. El músico tiene que llenar el instrumento con un hálito de vida, la propia. Tiene que lograr que haga lo que él quiere que haga. Un piano no es más que un piano. Está hecho nada más que con madera, alambres y martillos grandes y chicos y marfil. Y sin embargo se puede hacer mucho con él y la única manera de averiguarlo es intentarlo: intentar y lograr que haga todo.

James Baldwin, "Sonny's Blue", en *Al encuentro del hombre*.
Traducción de Patricio Canto.

EL MEJOR ENTRETENIMIENTO

El jazz es una fraternidad completamente distinta, un modo de hacer música enteramente personal. No tiene nada que ver con la música escrita y, cuando busca la influencia de la música contemporánea, no es jazz y no es bueno. La improvisación tiene su mundo propio, necesariamente suelto y amplio, ya que sólo en un tiempo imprecisamente limitado puede ser elaborada la verdadera improvisación; el escenario debe estar bien montado, con bastante calor. La percusión y el bajo (no el piano; éste es un instrumento demasiado híbrido y, además, la mayoría de los pianistas recién acaban de descubrir a Debussy) funcionan como sistema de calefacción central. Deben mantener una temperatura amena y no *cool*. Es una especie de masturbación que nunca conduce a nada (naturalmente), pero que proporciona la "génesis" artificial que el arte requiere. El punto de interés es el virtuosismo instrumental, la personalidad instrumental, no la melodía, no la armonía ni, con toda seguridad, tampoco el ritmo. Este no existe realmente, pues no existen proporción ni relajamiento rítmicos. En vez de ritmo hay marcación del tiempo. Los músicos marcan el tiempo sin parar, simplemente para mantenerse y para saber de qué lado del acento ellos se encuentran. Las ideas son instrumentales; o, antes, no son ideas, ya que vienen después, provienen de los instrumentos. La trompeta de Shorty Rogers es un ejemplo de lo que entiendo por derivación instrumental. (...) Los patrones de Rogers son instrumentales: efectos de media válvula con *glissandi* labiales, intervalos y pasajes rápidos que derivan de la digitación, trinos sobre una nota (...) Soy capaz de escuchar el buen estilo de Shorty Rogers, con su tradición de notas puntuadas, por períodos de quince minutos o más, mientras que el peso de todo virtuoso "serio" que conozca me deprime por completo. ¿Me habrá influenciado el jazz? Sus patrones, y especialmente sus combinaciones instrumentales, influyeron por cierto en mi música de hace cuarenta años, pero no así la "idea" del jazz. Como ya he dicho, éste es otro mundo. Puede ser un arte de una dignidad conmovedora, como en los funerales de jazz en Nueva Orleans. Y, en sus mejores momentos, es in duda el mejor entretenimiento musical de los Estados Unidos.

Igor Stravinsky, en: Igor Stravinski e Robert Craft, *Conversas con Igor Stravinski*. (1959).

Traducción del portugués de Federico Monjeau.



Perry Bradford (parado, detrás del piano) y su banda

SATCHMO EN EL BURDEL

Se tocaba bastante buena música en Storyville y se hablaba de eso y de los músicos mucho antes de que la palabra *district* se usara para nombrar a un lugar de esos... Storyville fue estudiado en colegios y en algunas de las más grandes universidades del mundo... Si no en todo el mundo... Te apuesto ahora mismo que la mayoría de los jóvenes y los fanáticos de los *hot club* que escuchan el nombre de Storyville no tienen ni la más mínima idea de que están hablando de algunas de las putas más grandes del mundo... Paradas en esos pasillos oscuros, en sus delicados y hermosos *negligés*, llamando a los muchachos, divertidas.

Storyville estaba, en cierta forma, quiero decir, dividida por las avenidas centrales de la ciudad de New Orleans... Canal Street era la línea divisoria entre la parte alta y el centro de la ciudad... Y justo detrás de Canal Street estaba Storyville... Y saliendo de Canal Street estaba la famosa Basin Street que también estaba conectada con Storyville... Y en algún lugar cerca o lejos de Storyville estaba el famoso garito llamado Twenty-Five... Ese era el lugar donde todos los vagos y cafichios se podían

reunir para jugar "cotch" (es un juego con tres cartas que se esconden y se muestran desde el extremo de una tabla o cualquier cosa que pudiera servir como mesa)... Y podías ganar o perder bastante dinero... Esos tipos vagos y cafichios y todos los demás videntes podían pasar buena parte de su tiempo en eso hasta que sus chicas terminaran la ronda... Entonces las iban a buscar y se ocupaban de ellas y organizaban el turno noche... Muchas chicas vivían en diferentes zonas de la ciudad y venían a Storyville sólo por motivos de trabajo... Existían distintos esquemas de trabajo. A veces dos prostitutas podían pagar el alquiler de un cuarto entre las dos. Una trabajaba durante el día y la otra le daba duro durante la noche. Y los negocios iban muy bien en aquellos tiempos, con los grupos de marineros y pasajeros que llegaban en esos grandes barcos navegando por el Mississippi desde todo el mundo y mantenían a las chicas muy pero muy ocupadas.

Louis Armstrong, de "Hear Me Talkin' to Ya" en *The Story of Jazz as Told by the Man who made it*, 1966.



Entre otros, Mamie Smith (centro) y Coleman Hawkins (saxo)

EL RITMO DEL BE-BOP

Desde que se habla del *be-bop*, naturalmente todo el mundo es *be-bop*; pero, a pesar de lo que se diga, son muy pocos los que pueden definir esa música cuando se les pregunta a quemarropa: "¿En qué difiere el *be-bop* del jazz practicado hasta ahora?". Yo mismo intenté hace algunos meses algunos comentarios vagos, pero sobre todo me limité a reproducir las opiniones de los críticos que considero autorizados, porque las discusiones sobre técnica pura no son de mi incumbencia y porque me esfuerzo por ser un informador más que un exégeta o un adjetivador.

Ahora bien, recientemente me tocó traducir, para la columna de *Jazz-hot*, un artículo de Ross Russell, director de una pequeña compañía privada de grabaciones que, poco a poco, llegó a constituirse en adoradora del *be-bop* y a especializarse prácticamente en ese género. Ross Russell logró, me parece, desentrañar algunos elementos interesantes.

Uno de los primeros, no el menos divertido, es el siguiente. Russell nota, en primer lugar, que, si los músicos europeos han sido capaces de asimilar el elemento melódico del *be-bop* con una rapidez asombrosa, su fracaso ha sido completo en lo que concierne a la sección rítmica, objeto de su estudio. Y eso por una razón muy sencilla: el elemento esencial de la técnica del baterista de *be-bop* es su manera de tocar los platillos; ahora bien, ocurre que el período de vibración del platillo es sensiblemente el mismo que el del ruido denominado "ruido de púa". Ross Russell no precisa este valor, pero, si no me falla la memoria, creo que se sitúa entre 5 y 4 mil períodos por segundo. Como los aparatos reproductores en general han sido montados de manera que se anule ese ruido, también se anula el platillo y ya no se puede comprender nada.

Dicho esto, veamos los elementos esenciales de la manera de tocar de un buen baterista de *be-bop*. Antes que nada, su objetivo es producir un sonido *legato*, que se alcanza por una utilización casi ininterrumpida del platillo mayor mediante la mano derecha, que sirve por sí sola para mantener el tiempo de 4 x 4. El bombo ya no se utiliza para marcar los cuatro compases, sino para acentos variados e irregulares. La mano izquierda, el pie izquierdo, permanecen libres para dedicarse al redoblar, a los otros platillos o a los tambores.

Así, para citar a Russell, "transportando su ataque del bombo a los platillos, el baterista moderno produjo algo más que un nuevo sonido y un nuevo *beat*; llevó a cabo una notable economía".

El ritmo *be-bop* utiliza entonces, según agrega Russell, la polirritmia en una proporción insospechable hasta aquí: en efecto, la batería produce por sí sola esa polirritmia; el bajo debe conducir sólidamente la sección (el error de los bajistas del viejo estilo, dice Ross Russell, es tocar demasiado atrasados, lo que era aceptable cuando el pedal del bombo trabajaba el 4 x 4).

Espero que todos mis lectores estén ahora listos para escuchar con nuevos oídos las grabaciones *be-bop*.

Boris Vian, "El ritmo del *be-bop*", en *Combat*, 20-21 de junio de 1948, en *Écrits sur le jazz*. Traducción de Jorge Fondebrider

DEL RING AL BOP

Red Garland nació el 13 de mayo de 1923 en Dallas. En términos de música, como suelen decir los académicos, fue un fruto tardío. Hasta la *high-school* no tomó contacto con su primer instrumento, el clarinete. Al poco tiempo optó por el saxo alto. Ningún instrumento le resultaba adecuado, pero como aprendiz de alto se benefició con las lecciones de Buster Smith. Smith tenía condiciones de maestro. Había recorrido un buen camino desde los Walter Page's Blue Devils y estuvo en el combo de Count Basie en el club Reno de Kansas City hacia 1936. Buster también escribió parte del repertorio para ese grupo. Smith viajaba a Dallas con poca frecuencia; sus viajes al Este, con la orquesta de Basie, le permitieron enseñar y proyectar influencias sobre toda clase de músicos. Uno de ellos era Charlie Parker.

Cuento esto para señalar algunas de las raíces que, en principio, marcaron a Red Garland. De todas maneras, a principios de los treinta, Red dedicó un tiempo a otra vocación: llegó a ser un boxeador profesional, y en tres años hizo treinta y cinco peleas como peso liviano en Detroit, Chicago y California.

Después llegó el ejército, con Garland tocando el alto en la banda. El pianista de aquella formación, Lee Barnes, despertó el rápido interés de Red por el piano entre 1943 y 1944; en aquel tiempo Red recibió la baja. El era entonces un pianista y ejecutante de vientos en retrospectiva.

Nat Hentoff, en la cubierta del álbum doble *The Red Garland Quintet*, 1973. Traducción de Pablo Bari.

La selección de textos de este dossier estuvo a cargo de Pablo Bari, Jorge Fondebrider y Federico Monjeau.

BABEL

REVISTA DE LIBROS

Babel, revista de libros. Año III, Nº 16.

Dirección: Martín Caparrós y Jorge Dorio.

Dirección periodística: Guillermo Saavedra.

Secretario de redacción y corrección:
Eduardo Mileo.

Jefe de arte: Elías Rosado.

Colaborador de arte: Fernando Luis
Amengual.

Circulación: Fabián Chejfec.

Secciones y columnas: Marcos Mayer (Ripios nacionales); Nicolás González Varela y Andrés Rosler (Impresiones del mundo); Luis Chitarroni (Siluetas); Elena Massat (Infantiles); Nicolás González Varela (Actualidad); Norberto Gabriel López (Historias de vidas); Pablo Avelluto (Imagen y sonido); C. E. Feiling (El cónsul honorario); Fabián Lebenglik (Repertorios); Salvador Pazos (Humanidades); Marcelo Cohen (Batidore Libero); Américo Cristóbal (Poesía y teatro); Alicia Paz (Psi); Germán L. García (Informe para el psicoanálisis).

Corresponsales: Elvio E. Gandolfo (Uruguay), Christian Kupchik (Suecia).

Colaboran en este número: Alvaro Abós, Adriana Amante, Jorge Bandín, Pablo Bari, Miguel Dalmaroni, Alvaro Fernández Bravo, Alberto Fischerman, José Luis Flieger, Jorge Fondevrider, Carlos Fuentes, Federico Galende, Horacio González, Alfredo Grieco y Bavio, Paula Hochman, Daniel Link, Edgardo Loguercio, Federico Monjeau, Graciela Montaldo, Omar Mosquera, Fernando Murat, Delfina Muschietti, David Oubiña, Roxana Pérez, Guillermo Piro, Alejandro Ricagno, Eduardo Rinesi, Luis Scafati, Herminia Solari, Graciela Speranza y Elena M. Zubieta Casullo.

Diseño de tapa: Eduardo Rey.

Foto de tapa: Coleman Hawkins.

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

Películas e Impresión: Impresora Balbi SA,
Belgrano 5945, Wilde.

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

Babel es una publicación de Puntosur S.R.L.,
Julio A. Roca 751, 3º 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.

El tercer año

En la Argentina que algunos llamaron permanente, el derrumbe se ha convertido en un lugar común, la confusión de las lenguas en palabra autorizada. **Babel**, por una vez, no intenta convertirse en excepción, para no confirmar las reglas de un juego de villanos. Por eso **Babel** se derrumba como el resto, con tozudez, con empecinamiento, como quien se duele y se deleita en el espectáculo de su propia destrucción.

Babel, en su lenta caída, no quiere dejar de ser el relato de una desaparición estirada en el tiempo, arrastrada, incapaz del destello del apocalipsis. Ni con un estallido ni con un susurro: con la parca potencia de una palabra que habla de impotencias, **Babel** —o quienes la hacemos— acepta de su destino sudamericano la imposibilidad de aceptarlo, lo indigno de cualquier aceptación.

Por su fe de bautismo, **Babel** tiene el privilegio de haber nacido trunca y derruida: la caída, entonces, no es para ella una amenaza sino el recuerdo de un pasado pasado, de un relato que ya conoce de memoria. Y sabe, por eso, que, aun caída, permanece. **Babel** no se quiere fundir con el paisaje. Sí seguir simulando esta existencia inverosímil, sí seguir existiendo como si todo fuera.

Jorge Dorio - Martín Caparrós

Sucesos argentinos. Pág. 4

El libro del mes. *Memorias para Paul de Man*, de Jacques Derrida. Pág. 6

Narrativas. Pág. 8

Ripios nacionales. Pág. 10

Impresiones del mundo / Ranking del mes. Pág. 11

Siluetas. Pág. 12

Infantiles. Pág. 13

Bárbaros. *Brasil: literatura y mercado*. Pág. 14

Actualidad. Pág. 17

Dossier. Jazz y literatura: variaciones en negro. Pág. 19

Historias de vidas. Pág. 30

Imagen y sonido. Pág. 31

La mesa de luz. Alberto Fischerman/El buscón. Pág. 32

El cónsul honorario/Repertorios. Pág. 33

La Esfinge. Entrevista a María Elena Walsh. Pág. 34

Humanidades. Pág. 36

Batidore libero. Pág. 39

Lecturas I. Caminos de utopía, por Carlos Fuentes. Pág. 40

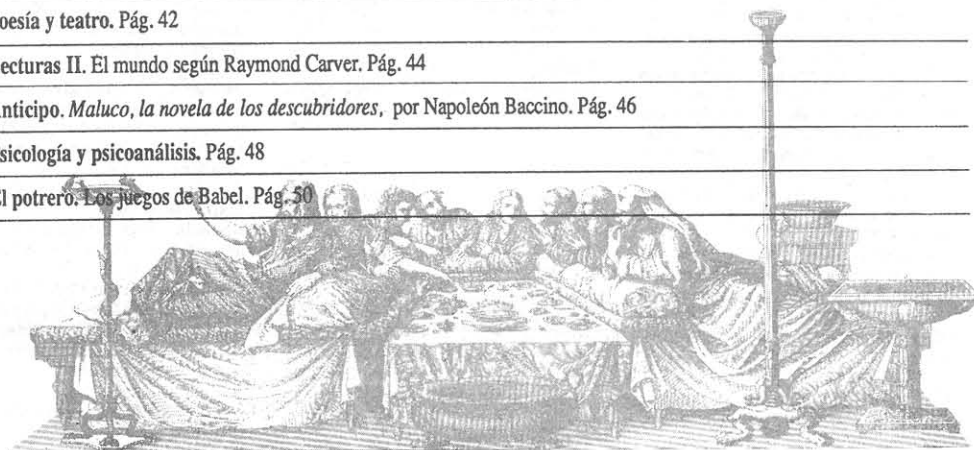
Poesía y teatro. Pág. 42

Lecturas II. El mundo según Raymond Carver. Pág. 44

Anticipo. *Maluco, la novela de los descubridores*, por Napoleón Baccino. Pág. 46

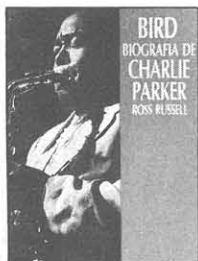
Psicología y psicoanálisis. Pág. 48

El potrero. Los juegos de Babel. Pág. 50



Por Norberto Gabriel López

Bird. Biografía de Charlie Parker. Ross Russell. Trad. de Iris Menéndez. Ediciones B. Barcelona, 1989, 300 págs. Alrededor de A 60.000



A treinta y cinco años de su muerte, ya no hay debate posible sobre el virtuosismo insuperable de Parker. Comenzando con Miles Davis, quien tocara fervorosamente a su lado en los años de formación, y llegando hasta Phil Woods (hoy esposo de Chan Richardson), todo instrumentista desde 1950 deriva del estilo Charlie Parker.

El biógrafo Ross Russell fue el encargado de todas las grabaciones en estudio realizadas por Charlie para el sello DIAL en uno de sus períodos más creativos: los años 1945-1947. El título original del libro remite a una cita: la frase "Bird lives" comenzó a cubrir las paredes del Village a pocos días del funeral. Escritas por los *boppers* con lápiz negro o spray, es posible o deseable que alguna de ellas sobreviviera en un rincón perdido del metro de Nueva York. El libro de quien además fuera el responsable de la custodia legal de Parker durante su período de rehabilitación fue publicado hacia 1972. Durante esa década, fue un lugar común señalar a Charlie Parker como uno de los músicos más geniales del siglo, a la altura de Arnold Schoenberg o de su admirador Debussy.

Hubo, previsiblemente, una época anterior a la explosión del *be-pop*, en la que el joven saxofonista de Kansas que todavía no era "Yardbird" (mote acuñado por Gillespie) tuvo que dejarse explotar por gerentes de bares nocturnos y aun por los líderes de las *big-bands*. Es cierto que, hacia el final de su vida, fue segregado hasta por su círculo más íntimo (Mingus, Davis). Hasta el mismísimo Ellington entró en el juego de regatearle el contrato a un hombre degradado a quien las autoridades de Nueva York le habían retirado la licencia para tocar en lugares públicos. Es también muy probable que la muerte de su hija Pree —de la cual se sintió responsable— le haya creado un complejo de culpa imposible de sobrellevar. Parker debió sentirse como un creador de monstruos, una suerte de Dr. Frankenstein que había llamado a un grupo de amigos a su laboratorio musical nada más que para conducirlos hacia la muerte o la locura. Así sintió la suerte de su joven compañero, el trompetista blanco Red Rodney; así vivió la historia de la perturbación mental de Bud Powell. Cuando éste destruyó su piano ante el público del Birdland, Charlie exclamó llorando: "El que está loco es él, pero yo le enseñé a comportarse así". Adicto alternativamente a la heroína —la droga de los cuarenta— y al alcohol —la droga de los treinta—, Parker se había convertido, hacia mediados de los cincuenta, en un anacronismo.

Pero en la década del cuarenta —la más importante para el jazz— Charlie Parker fue el héroe absoluto e indiscutido. Entonces, su música llegó a extenderse enormemente. El reconocimiento fue unánime.

¿Es posible pensar que, de no haberse acumulado en los dos últimos años tal sucesión de catástrofes, la vida de Parker no hubiera constituido una tragedia en sí misma?

Ante la carencia de otras biografías autorizadas, como la de su esposa Chan Richardson o la de Gary Snider, el lector amante del *be-bop* —al mismo tiempo cinéfilo apasionado— imagina al Bird a través de las ficciones del anarquista romántico Eastwood. No obstante, más allá de

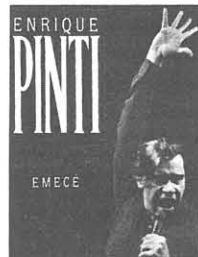


platillos arrojados a los pies del aspirante a *jazzman*, más allá incluso de las obsesiones con el tiempo y de saxos vendidos o empeñados, resulta difícil ubicar en la biografía algún momento de tensión existencial.

Tomemos como ejemplo un momento en la vida del músico: ese momento siempre desgarrador en el cual el adolescente parte de su tierra provinciana para triunfar o ser derrotado en la gran ciudad.

La única vez en su vida que Charlie tuvo un empleo no musical, fue al llegar a Nueva York a los 18 años. Durante el tiempo que sirvió de lavaplatos en un local de comidas del Harlem inferior, el músico invitado resultó ser Art Tatum. Este pianista ciego tenía un truco que a Charlie le gustaba: sin esfuerzo visible, doblaba el tiempo de manera imprevista mientras mantenía el modelo rítmico bajo control mediante el recurso de citar partes de melodías populares en los cambios. Escuchándolo todas las noches, Charlie comprendió que si él pudiera tocar su nuevo saxo Selmer con la precisión y la rapidez de Tatum, manteniendo el "arte de la cita", seguramente desataría una gran revolución. Cuando el contrato de Art Tatum se terminó, se marchó a Hollywood a cumplir otro compromiso, y Charlie dejó el trabajo. Ambos se habían quedado casi tres meses. El joven se quedaría en Nueva York, pero nunca más volvería a lavar platos. Con apenas 18 años, había estado allí: el hombre adecuado en el lugar adecuado. Supo que su destino era la música y esa voluntad por convertir todos los materiales en sonidos lo salvó.

Enrique Pinti.
Conversaciones con Juan Forn. Emecé. Buenos Aires, 1990, 260 págs. Alrededor de A 30.000



Desde la tapa, la voluminosa figura de Enrique Pinti parece anunciar la presentación de un texto altisonante. Un tono de voz que bordea el sermón, el índice en alto y la tentación de decirlo todo sobre la historia de este "país de los espejos deformantes" conforman la imagen del mejor monologista político de estos tiempos.

Es una agradable sorpresa que Pinti haya sabido evitar el acoso permanente al que lo somete el humorismo político para mostrarnos a un conversador inteligente y amigo de los matices. Para escapar de la estructura tradicional de una autobiografía o de un libro de memorias —que obligaría a "cerrar" una serie de interrogantes a quien apenas tiene 50 años—, Pinti eligió repasar cronológicamente su vida mediante una serie de entrevistas con Juan Forn. Esta manera de abordar el género biográfico le permitió —confiesa— frenar una excesiva verborragia que podría haber atentado contra el equilibrio del texto.

Enrique Pinti prefiere que se lo reconozca menos como guionista que como actor. Al reclamarse heredero de una tradición picaresca que viene de los juglares medievales, y al aceptar la herencia de la comedia profana de los antiguos griegos y romanos, Pinti ha debido tomar otro desafío: oponerse a la crítica ignorante y al público mojigato que aún hoy, increíblemente, simula escandalizarse por su apología de la vulgaridad. ("Se puede hacer reír sin malas palabras, reflexionan públicamente ciertos críticos 'virtuosos'". ¡Vaya obviedad! Se puede hacer reír sin palabras, también. Pero da la casualidad que yo elijo hacer reír con malas palabras.")

La tentación por abordar todos los temas posibles es muy grande en este actor-autor-director: sus problemas con las diferentes dietas y el tabaco; el sueño infantil de ser famoso, alimentado por las revistas *Radiolandia* y *Antena*; su debut infantil en un film del gran Torre Nilsson... Hay, sin embargo, una elipsis muy interesante: nada se cuenta de su relación con el psicoanálisis. Pinti es demasiado inteligente como para aburrir a los lectores con torvas disquisiciones sobre la ceremonia del diván.

Puede observarse también que en distintos momentos de la conversación fue naciendo espontáneamente un homenaje a la vocación artística. Pinti cita con particular admiración a aquellos artistas sistemáticamente ignorados e incomprendidos que practicaron su oficio de actor desde el anonimato. Sólo algunos alcanzarían el reconocimiento que desde siempre merecieron, y en este mecanismo milagroso Pinti cree observar un fenómeno de justicia casi poética.

A Pinti el dinero le sirve casi exclusivamente para viajar, y los viajes sirven sobre todo para encontrarse con figuras del *jet-set* internacional. "Tuve el honor de que Barbara Stanwick, perseguida por fotógrafos y una multitud de curiosos, me eludiera magistralmente cuando pasó como un bólido a mi lado por los pasillos de un hotel en Beverly Hills. En ese momento tomé conciencia de que tenía por delante un fascinante destino como pieza fundamental en las carreras de obstáculos de actores famosos." Catinflas, que estaba en el salón del hotel, se hubiera reído muchísimo con Enrique Pinti.

RECIENVENIDOS

Dedálco Dalí. Luis Romero. Ediciones B. Barcelona, 1989, 290 págs. No es absolutamente necesario que un biógrafo se vuelva majareta frente a un genio... siempre que ese genio no sea Salvador Dalí. El barcelonés Luis Romero frecuentó la amistad del artista desde 1952. En algún momento antes de su aislamiento total hacia 1980, el "dedálco" Dalí le dibujó un laberinto por el cual lo llevó de

paseo de la realidad a la ficción y de allí de vuelta a la realidad. En algún lugar el pintor debe haberle soltado la mano; Romero renunció a describir qué hay de cierto en la vida del genio, y qué se lo tenía inventado. Hacia el final, sólo le preocupa no toparse con el fantasma de Gala.

Dalí me dijo. **Louis Pauwels.** Atlántida. Buenos Aires, 1989, 213 págs. En el verano de 1967, Louis Pauwels pasó una temporada en Cadaqués, en la residencia de Salvador Dalí. El

histórico mayo del año siguiente eclipsaría la primera versión de una obra que había sido pensada en colaboración y que terminó por tomar la forma de unos soliloquios dalinianos: el pintor deja salir a borbotones sus obsesiones más previsibles (Gala, la monarquía, el erotismo y el oro) y Pauwels, muy francamente, se esfuerza por traducir en un lenguaje claro un discurso que considera sincero y profundo. Publicado finalmente en 1988, el libro concluye con el recuerdo de un Dalí casi agónico que,

oculto tras una gran bata blanca, da el último adiós a su amigo escritor.

La verdurita

"Se acabaron los preceptores: la escuela secundaria, el próximo septiembre, será un espantoso aburrimiento. ¡Maldita sea! ¿Por qué no anularé la conciencia enteramente? El Método es la única dificultad. No me gustan los finales sucios. Lo que más me tienta es el cálido y rojizo río Barrington. Solía ir en bi-

cicleta y mirarlo pensativo. Qué fácil habría sido vadear entre los rápidos y dejarme caer boca abajo en las cálidas aguas hasta hundirme en el olvido. Habría sufrido un gorgoteo y ahogo desagradable al principio; pero habría terminado enseguida. Luego, la larga y apacible noche de la no existencia... de la que había disfrutado desde el mítico comienzo de la eternidad hasta el 20 de agosto de 1890." H. P. Lovecraft, *Cartas*, Tomo I - Arkham House

Semblanzas deportivas. Fontanarrosa. De la Flor. Buenos Aires, 1989. Alrededor de A 23.000

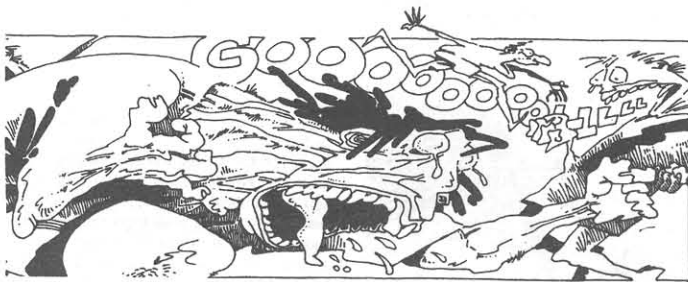
Afortunadamente, al intento de reconstruir aquel ideario del deporte como escuela de formación moral se le ha intercalado una respuesta con capacidad, desde los límites de la parodia, para imaginar una crítica contundente. Esta conclusión, que bien podría ser acusada de exagerada, se desprende del modo en que Fontanarrosa presenta su mirada acerca de la criatura que genera la unión de dos mundos acaso igualmente absurdos: el del deporte y el de los medios de comunicación.

A partir de un respeto casi religioso por las reglas que producen mitos y leyendas que alimentan el populismo nostálgico de los frecuentes exégetas de lo popular y lo masivo, Fontanarrosa ha desplegado su anecdótico. Así, las *Semblanzas deportivas* reproducen el estereotipo llevándolo inevitablemente al absurdo: un presentador, ante hipotéticas cámaras de TV, caracterizado exquisitamente con los rasgos sobresalientes de una mediocre portadilla de los años '50, casi una réplica caricaturizada de Cámpora en la angustia del bigote, relata la anécdota de una transformación de lo apenas curioso en mensaje moral.

Los héroes que describen los relatos que componen la compilación construyen sus biografías desde el lugar común que conforma el ritual deportivo. El desfile inverosímil lo integran el arquero obeso, el delantero que busca a su madre en el enardecido grito de "hijo de puta" de la tribuna, el boxeador que es decapitado pero que sigue peleando, el padre del promisorio crack que, defraudado, termina vendiendo su hijo a otra familia, el jugador que pierde su olfato de gol por culpa del ácido lisérgico, entre otras deformidades. Fontanarrosa se encarga de afirmar, una y otra vez, la esencia de la anécdota, es decir, el relato de lo nimio, la moral de la pavana.

En los episodios, que han sido publicados ya por la revista *Fierro*, es posible encontrar uno de los momentos más altos del historietista y escritor rosarino. Las imágenes ofrecen un dinamismo que las rutinas de Boogie e Inodoro Pereyra amenazaban dejar de lado. En este sentido, al respeto que el autor demuestra por los géneros en lo narrativo, corresponde una total libertad en el trabajo sobre las imágenes. Desde aquello que se asemeja a una estética de fealdad, Fontanarrosa se vuelve casi realista al mostrar las bellezas del deporte como esa galería de monstruos a la que tanto se parece.

Pablo Avelluto



Teoría sobre el arte. Gyula Kosice. EUDEBA. Buenos Aires, 1987, 218 págs.

Gyula Kosice (1924) es un precursor del arte argentino desde la década del cuarenta, que parte de la invención como premisa básica de toda actividad estética. Fundador del grupo *Madí*, tuvo la habilidad de explicitar ampliamente la teoría que involucra toda práctica, a la manera de las vanguardias europeas del primer tercio del siglo, que fundamentaban sus posturas.

Habría que partir del equívoco del título de la obra, ya que se presenta como una teoría general del arte, cuando de hecho se trata de una recopilación de breves artículos —casi todos periodísticos—, manifiestos y notas de catálogos, que de un modo cercano al solipsismo van trazando el itinerario y las posiciones propias y del grupo *Madí* —del que también se apropia. No es teoría ni un corpus sistematizado, son opiniones restringidas.

La serie de artículos (1944-1986) tiene indudablemente un valor histórico que permite rastrear la genealogía de un importante grupo del arte argentino.

La sintaxis asertiva, pretendidamente apodictica y sin vacilaciones de las dos terceras partes del libro, revela un lenguaje oracular y cierto juvenilismo, que obviamente se aplaca en las últimas páginas, con el correr de las décadas. La escritura que no vacila o que rara vez se interroga hoy podría ser considerada arcaica o, tal vez, sospechosa.

Escritos desde lo monológico, la mayoría de los textos nacen como respuestas, "provocaciones" o apologías de la estética *madí* —palabra que no significa nada, descubierta por casualidad, y que tiene en este volumen una cantidad infinita de apariciones. A causa de este origen tan determinado, uno tras otro los artículos reiteran una y mil veces las mismas cosas, muchas veces con párrafos idénticos, las mismas palabras, la misma puntuación.

Todos estos documentos de argumentación circular podrían haber constituido el apéndice de un libro ilustrado o integrar una antología como pies de página de una historia del grupo que ofrezca la información necesaria para reponer el contexto de hace cincuenta, cuarenta o treinta años. Toda historia necesita de una puesta en escena.

Kosice y su grupo oponían lo sagital a lo ortogonal, lo dinámico a lo estático, lo esencial a lo meramente dosificado. Apoyaron la idea de "aldea global" de McLuhan y reconocían algunas actitudes precursoras en el futurismo y la ciencia-ficción. Trataron de romper con el concepto del cuadro como ventana, con la pintura de caballete, con la tela y el marco como soportes inamovibles. El grupo proponía democratizar el arte en la fórmula "arte de todos y no arte para todos".

Gyula Kosice se ve a sí mismo como un Julio Verne de las artes plásticas, y a partir de esa metáfora personal proyectó —con un modelo a escala— una ciudad de utopía suspendida en el aire sobre una base de hidrógeno procesado: la *Ciudad Hidroespacial*.

Fabián Lebenglik

Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine. Gustavo Cabrera. Ediciones Culturales Argentinas. Buenos Aires, 1989, 226 págs.

Que la misma editorial estatal que alguna vez publicara poemas de John Donne y que el mismo Fondo Nacional de las Artes del que salieron los recursos para editar el Fausto de Goethe o los *Pensamientos* de Pascal hayan gestado esta biografía de Hugo del Carril que aquí se comenta constituye, al menos, una definición categórica de lo que hoy por hoy se entiende por poli-



tica cultural desde algunas zonas del poder. Lejos de abrir un juicio de valor acerca de este hecho, resulta evidente que el autor del libro y sus auspiciantes, los señores Cabrera por un lado, y Durán y Sbarra Mitre, por el otro, han considerado que los libros deben constituirse en homenajes. De este modo, este comentarista se encuentra obligado a enfrentar la trampa que el populismo se encarga de tender a la crítica: ¿qué decir de este sentido homenaje bibliográfico que evite ser caratulado como una ofensa a esta "referencia obligada al alma popular" (Durán *dixit*) o bien, como un ataque a algo que puede entenderse, según Sbarra Mitre, como "el peor de los atentados contra la idiosincrasia y la memoria del Pueblo"?

Por su parte, Gustavo Cabrera ha intentado, a medias entre el ensayo y el comentario necrológico un trabajo sumamente completo en materia de información y detalles sobre la carrera cinematográfica de Hugo del Carril, como actor y director. Sin embargo, como crítico de la obra del director de *Las aguas bajan turbias*, sus opiniones no logran desprejarse de la justificación de las limitaciones del hombre de nuestro cine al que se consagra el volumen. Inevitables, sobrevuelan el libro las consideraciones acerca del compromiso político de Del Carril como un aporte a la



construcción del mito. Cabrera parece, en este sentido, convencido de que la injusta persecución de que fue víctima Del Carril alcanza por sí misma para elevarlo a los niveles de un De Sica o un Hitchcock. Por momentos, el propio autor del libro se descubre a sí mismo cayendo en la cuenta de que su biografiado no es sino un irregular director de cine, autor de algunos buenos melodramas y de otros filmes verdaderamente insoportables.

La idealización, el anecdótico y una permanente y molesta complacencia terminan por opacar lo que, de no haber mediado los afanes reivindicativos y desagregantes del Estado, podría haber constituido un trabajo crítico necesario aun sobre las maneras en que se ha filmado en la Argentina. Lejos de esto queda Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine.

P. A.

DE LA FLOR TODO NUEVO PARA LA FERIA

Mujeres que se aman.
Evelyn Le Garrec.

Los afroargentinos
de Buenos Aires.
George Reid Andrews.

Treinta años
de política y cultura.
Recuerdos y ensayos.
Alberto Ciria.

Inodoro Pereyra N° 15.
Fontanarrosa.

La tortuga
y otros cuentos.
Leo Masliah.

Teatro 4.
Griselda Gambaro.

Mujer.
Participación,
cultura política y Estado.
Celia Amorós Puente.

El fútbol es sagrado.
Fontanarrosa.

**Y TAMBIEN
DOS "SEMI NUEVOS"**

Humor de amores
Caloi.

Semblanzas deportivas
Fontanarrosa.



EDICIONES DE LA FLOR
Anchoris 27 (1280)
Buenos Aires.
(STAND 63-64)

EL BUSCON

Sabedor de que los aires autumnales lo tornan antojadizo y revuelto, pringoso el ánimo por la llovizna flaca y tuerta que azota a los paseantes, decide Pablos no fatigar su calzado en demasía. En la avenida que llaman de Mayo en honor de la fundacional gesta gloriosa, se vuelca retringido su apetito. La musa apócrifa de los buscones sopló en su oído una certeza lerda: si la felicidad no vive para siempre en esas calles, será al menos allí donde su ausencia suene menos ardua.

En De las Luces, el 613 de la antedicha arteria, se repiten ligeramente aumentados, algunos guiños libreros: a 3500 australes, tres por 10.000 de esa moneda, se ofrecen, entre otros, El primo Basilio de Eça de Queiroz (Panel Ediciones), La calle sin retorno de David Goodis (Corregidor) y Siberia blues de Néstor Sánchez (Sudamericana); por 2000 patacones, las mesas del centro cantan iterativas títulos de Julio Ortega, Luis Gusmán, Alvaro Mutis, Miguel Angel Bustos y otros, a más de algunas novedades: Cuentos de Alphonse Allais, en cuidada edición de Hachette, con selección y traducción de Albano Rodríguez, Vida y hechos de Estebanillo González, obra anónima del siglo XVII en una tradición que al propio Pablos no le es ajena, las Aventuras de Arthur Gordon Pym del grande Poe, en económica edición chilena de Quimantú y El alma y la danza de Paul Valéry (Losada), en medio de una plétora de obras de la primigenia "Biblioteca del hombre contemporáneo" de Paidós. Por 4000 monedas, en la dos veces verde colección de clásicos de Sopena, descansan de su gloria Tartarin de Tarascon de Alphonse Daudet, El último mohicano de Fenimore Cooper y Ivanhoe de Walter Scott, entre otros muchos. Entre otras reiteradas ocasiones, persisten los volúmenes de "Todas sus pinturas", librillos de la Biblioteca gráfica Noguer dedicados a la obra de diversos prohombres del pincel, a 3500 piastras cada uno. Junto a ellos, los eternos encuadernados ejemplares de "El mundo de los museos" de editorial Códex, a 8000 maravedíes la pieza.

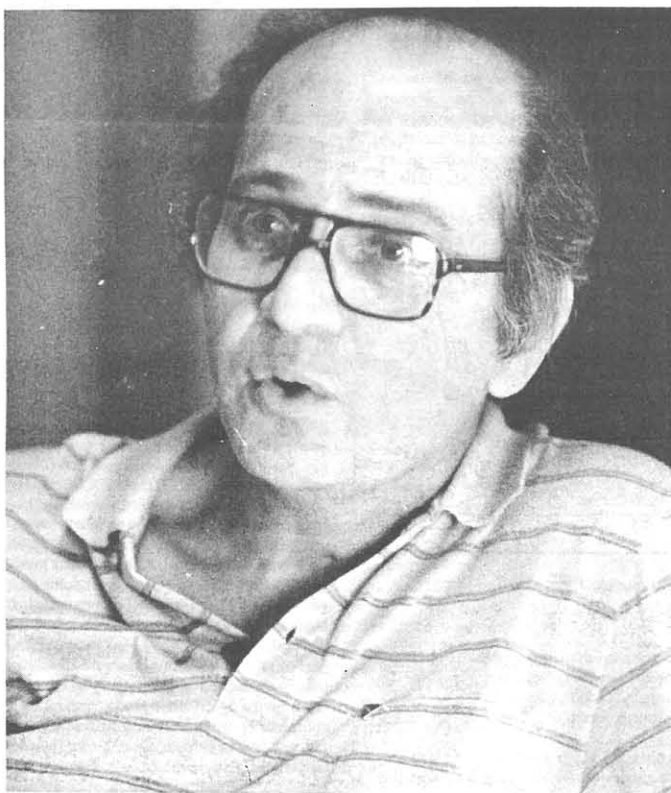
En la inefable casa sita en el 637 de la misma avenida, pervive el abanico de gangas nacionales: la lujosa edición de Los invariantes históricos del Façundo de Ezequiel Martínez Estrada (Casa Pardo), la no menos bella de El matadero de Esteban Echeverría (Cina-Cina) con xilografías alusivas, además de valiosos títulos de las letras vernáculas (ensayos, novelas, poemarios), cada uno de ellos por la inverosímil suma de 5000 pesos.

En la casa De Avila, al 117 de la calle Piedras, encuentra el oteador motivos de alborozo. Además de los dudosos libros de portadas tropicales de la editorial Tor, donde se ofrecen textos de Pierre Loti, Anatole France, Jules Michelet y otras luces de la grande Francia, en la promiscua góndola de usados se mecen, entre otros, El coronel no tiene quien le escriba de un colombiano famoso (Sudamericana) a 3500 australes, Iluminaciones y Una temporada en el Infierno del niño Rimbaud, en magnífica versión de Raúl Gustavo Aguirre (CEAL) por sólo 2000 pesos, Con distinta piel de Dylan Thomas (Libros del mirasol) a 4700 patacones y Sobre la poesía y los poetas, jugosa selección de ensayos de T. S. Eliot (Sur).

Notorios y notables confiesan qué han leído

La mesa de luz

Hoy: Alberto Fisherman



La mesa blanca y grande contra la pared y junto a la cama oficia de escritorio, comedor y mesa de luz. No será la platónica mesa de luz que sabemos, pero me agrada y cumple sus funciones con holgura y generosidad.

La lámpara a pantalla naranja tiñe de ese color las páginas que escribo, las que leo, mi comida, y singulariza mi ventana en el cuarto piso vista a la distancia entre las demás ventanas, negras, y unas pocas amarillas y azules.

Al despertar, veo organizados en tres pilas irregulares los libros, estratos arqueológicos cuya edad (sin recurrir al carbono catorce) probablemente responde a la antigüedad de mis proyectos de cine. Composición para una naturaleza muerta que ilumina la fría (tres mil doscientos grados K) luz de la mañana desde la izquierda del cuadro.

Un orden posible:

—Monsieur Lautrec de *Sabat* y Cortázar (Ameris-Pomaire) Una línea de este libro inspiraron un guión que cada tanto retoco, esperando la oportunidad de una coproducción con Francia. Lo escribí con Andrés Di Tella, y trata sobre los proba-

bles amores de Toulouse-Lautrec con la Rubia Mireya en el Buenos Aires de principios de siglo. Otros personajes de la historia son el propio Cortázar y Manuel Romero, el de Los muchachos de antes no usaban gomina.

—Tercer tomo del Libro de las mil y una noches en versión castellana por Cansinos Assens (Aguilar), señalado entre las noches 587 y 603 donde Alá-d-din recurre a la lámpara y la frota según el rito mágico para que el Alifrid se haga presente. Guión con Máximo Soto, Carlos Trillo y Andrés Di Tella para una comedia porteña.

—Schehrazade ou l'éducation d'un roi de Marie Lahy Hollebecque (Paidós) que complementa con teoría el libro anterior.

—El Gaspar Ruiz de Conrad (Brugera) generó un guión que desde el '83 venimos trabajando con Carlos Trillo. En Chile, en la segunda década del siglo pasado, un gigante mestizo, desertor de las filas patriotas, se enamora de una española y muere por ella.

Hombres íntimos, muy secretos, que poseen las protagonistas de mis futuros films. El texto de Freud sobre la Gräfin

de Jensen, referencia que tomamos con Elsa Osorio para escribir el guión de una comedia que comenzaré a filmar en mayo: Ya no hay hombres. Esta vez es imaginario el hombre secreto de una mujer.

Cortázar es un gigante, Lautrec un enano. El Alifrid es un gigante como en El ladrón de Bagdad. Otros dos gigantes, pero que no están en la mesa de luz: un basquetbolista negro que juega para un club argentino y se casa con una enana judía, y un gigante de barro —el Golem— es resucitado en el barrio de Villa Crespo en los años veinte por efectos del Tetragrama que le introduce en la boca un poeta.

Enanos son también los niños. La cruzada de los niños de Marcel Schwob, prólogo de Borges (Tusquets). Sobre la mesa de luz hay una pintura que me regaló Tadeusz Kantor: *Croissade des enfants*. Conecto con Polonia. Entre los libros no hay ningún Gombrowicz, pero sí relatos de Janusz Korczak, un pedagogo polaco que pudo decir: "No existen los niños". Antes de morir, mi padre me pidió que filmara la vida de Korczak junto a sus pequeños alumnos de la Casa de Huérfanos de Varsovia y cómo decidió acompañarlos cuando fueron enviados en tren a los campos de exterminio. Otro gigante, sin metáfora. Los pequeños cruzados cruzan el Mediterráneo rumbo a la esclavitud en Egipto y a la muerte. Los pequeños discípulos de Korczak cruzan las calles de Varsovia seguidos por una sombra gigantesca. En la pintura de Kantor, cuatro niños a la derecha del cuadro avanzan, casi corren, empujados por el gigante que emerge desde el margen izquierdo. Un quinto niño más enigmático levanta los brazos pidiendo clemencia. "¿Tiene que ver con tu Gombrowicz y sus cuatro discípulos?", me dije Kantor. "Dolorosa es la imagen de incontables niños perdidos" dice Borges en el prólogo. "Dejad que los niños vengan a mí y no lo impidáis" (Lucas, 18.16). Por supuesto está La Biblia sobre esta enorme mesa de luz. También el famoso texto de Gershom Scholem y un libro de Mario Satz, *Senderos en el jardín del corazón*, donde me informo sobre aspectos de la Cábala que ingresarán en mi Golem. Diez libros hasta ahora, y dos más que nada tienen que ver con mis robos, falsificaciones, o cualquier otro acto vampírico para mi cine: Reconstrucción del hecho de Edgardo Russo: "Las grietas son como el azogue en los espejos, / tajos en la carne, mutilaciones que por azar/ brindan al ojo un paisaje erosionado/ negras cortinas en forma de corazón/ enmarcan a la prostituta enmascarada/ en el teatro exacto donde el obturador de la cámara/ gatilla y mata."

Relina mugre de Elsa Osorio (Punto-sur), que me reveló el primer plano de una mujer bella, con una reina bella, con una corona de oro y piedras preciosas o de espinas, y aún más atractiva porque tiene los cachetes manchados de tizne.

"¿Qué hay en el mundo?" es una pregunta que la metafísica intercambia con otras ciencias: "¿qué hay, che?" "¿Por qué hay algo y no nada, por qué hay mundo?", en cambio, es una pregunta que de puro metafísica corre el riesgo de caer en la teología (como Tales en el afamado pozo, de puro mirar las estrellas y no ver los baches). Si el primer interrogante explica la inevitabilidad de la metafísica, el segundo sugiere que es un peligroso imán para las discusiones. Aunque hayamos borrado al flogisto de nuestra lista de gases y dudemos de incluir al yeti en la de mamíferos, aunque conjeturemos que esta *matinée* comenzó con el "Big Bang" y la función *vermouth* empezará cuando el sol se transforme en una estrella enana, ningún cálculo intelectual elimina por completo la tentación de postular un Dios creador. Están sanitos, los muertos que mata Nietzsche.

La problemática de dicha tentación es que, cedamos o no a ella, nos arrastra hacia la Teología Natural. ¿Es lógicamente posible un ser omnisciente, omnipotente y supremo en bondad? ¿Podría Dios crear una piedra tan pesada que él mismo no fuera capaz de levantarla? Si Dios es así de bueno, y estaba al tanto de lo que se traía entre manos Hitler, ¿qué le costaba hacer que al niño Adolfo le cayera una maceta en la cabeza?

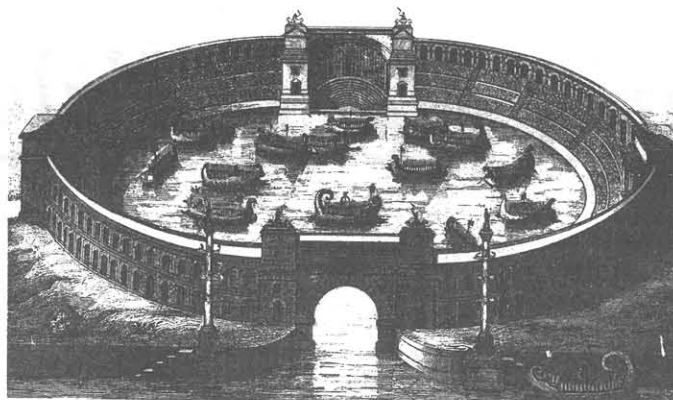
Aquí ni Dios rescata lo perdido.

Los psicólogos cognitivos que se dedican al estudio de la percepción humana no han abordado, desde ya, este inexplicable impulso de postular un fundamento, o mejor dicho de discutir interminablemente acerca de la posibilidad de postular un fundamento. Sin embargo, existe un hecho bien documentado en los laboratorios californianos que permite trazar un irreverente paralelismo entre la percepción teológica y la visual. Se trata del "fenómeno phi" (consejo para presuntos científicos: usar siempre el alfabeto griego).

Bajo ciertas condiciones, si se enciende brevemente una luz sobre un tablero, y al poco tiempo otra ubicada a corta distancia, el observador "ve" un haz continuo desplazándose de la primera posición a la segunda. Lo asombroso es que el observador no sabe de antemano dónde brillará el se-

EL CONSUL HONORARIO

Por C.E. Feiling, desde Nottingham



gundo estímulo visual. En *Aspects of Motion Perception*, Paul Kolers ha mostrado también que nuestra percepción tiene poderes creativos aún mayores: si el primer estímulo es circular y el segundo cuadrado, el observador "verá" un círculo transformándose en un cuadrado al mismo tiempo que se desplaza.

La diferencia entre Dios y estas luciérnagas de laboratorio es que no podemos ponernos en la posición del Dr. Kolers y otros psicólogos cognitivos, quienes sí saben de antemano (porque diseñan el experimento) que allí no se mueve nada. *There is no there there*, como diría Gertrude Stein.

¿A qué viene mi ecléctica mixtura de teología, metafísica y posconductismo norteamericano? Además del sano propósito de contribuir a la migraña del lector y la lectora, *primum mobile* del consúl honorario, me gustaría que la divagación previa sirviese de marco para comentar un libro que no ha tenido, ni en Europa ni en EE. UU., la recepción que merece. Con *Real Presences* (Londres, Faber & Faber, 1989,

240 páginas), George Steiner se ha puesto definitivamente al margen de las corrientes actuales en teoría y crítica literaria. De hecho, uno de los dictámenes más revulsivos de *Real Presences* —y no por obvio menos revulsivo— es que la expresión "teoría literaria" constituye un malapropismo. Para que algo sea una teoría debe ser, al menos en principio, falsificable/verificable y capaz de hacer predicciones. Por otra parte, el concepto de "investigación" que va unido al de teoría y connota cierto ideal de personas que colaboran y acumulan resultados (al menos dentro de un paradigma) es también sospechoso: ¿qué "resultados nuevos" sobre Calderón, Baudelaire o Séneca podrán obtener los miles de jóvenes que comienzan ahora a estudiar literatura en todo el mundo?

Por supuesto que Steiner no se opone a la reflexión sobre la literatura y el arte. Todo lo contrario. Le preocupa la escasez de reflexión sobre el arte, el escaso número de intérpretes, cóncavos o convexos, que intentan *reflejar* los sentidos del texto, el cuadro, la sonata.

El vocablo "sentidos" es aquí apropiado, habla del subtítulo de *Real Presences*: "Is there anything in what we say?". Steiner considera que el presente malestar en la cultura, cuyos síntomas serían el juego irresponsable del posestructuralismo y la "Alejandría global" creada por el orbe periodístico-académico, se origina en una pérdida de fe: la que Mallarmé perdió en el poder referencial de la palabra ("L'absence de toute rose") y Rimbaud en la identidad personal ("Je est un autre"). Tal diagnóstico, que quizá descuida excesivamente el impacto de eventos como Hiroshima y la habilidad de universidades y diarios para manufacturar consenso, lleva a Steiner a postular la urgencia de plantear de nuevo esa anacrónica pregunta: "¿Qué es arte?". Y una vez que se atreve a responder: "Maximizar la incommensurabilidad semántica respecto de los medios formales de la expresión", *Real Presences* pasa a preguntarse por qué hay arte.

Steiner hace la apuesta de Pascal... Hay arte porque hubo creación, porque la obra artística promueve el encuentro de los seres humanos con la "presencia real" de lo trascendente.

Resulta agradable que alguien, a fines del siglo veinte, opte por el escándalo kierkegaardiano. Pero los problemas son dos. Que nuestra época se asemeje a Alejandría no es algo nocivo para el arte; el arte como lo concebimos normalmente sólo existe después de Alejandría (Virgilio es un poeta, Esquilo era otra cosa). En segundo lugar, no vale la pena tomarse tan en serio los despropósitos del posestructuralismo, desbarrancarse en la teología por pura oposición a Derrida. Sobre todo cuando el *élan* teológico lleva a disparates como decir que la experiencia del parto, inaccesible al hombre, es la causa de que las mujeres —históricamente hablando— se hayan abstenido de la creación artística. ¡*For cough, Georgie!*

Más allá de sus respuestas, no obstante, *Real Presences* es un libro que fascina y repele. Un libro completamente fuera de moda, pero escrito con la seguridad de que la moda es la madre de la muerte.

¿QUE ES ARTE? ¿POR QUE HAY ARTE?

Si el libro de los libros fuera la Biblia —o los Vedas o el Corán—, como podría suponerse desde el pensamiento religioso, el equivalente profano más próximo bien podría ser el diccionario. Cuando Diderot y D'Alembert se reunieron para traducir la *Encyclopaedia* de Chambers, publicada en 1728, el poder generativo e inspirador de intentar la codificación del saber actuó en consecuencia y el dúo de eruditos, desbordado por la tarea, se vio obligado a convocar a varios más para producir uno de los mojoneros de la cultura burguesa, moderna y racional: La *Enciclopedia* —Diccionario razonado de ciencias, artes y oficios— publicada entre 1751 y 1772, que en su prólogo proclama la superioridad de la razón sobre la autoridad, la tradición y la fe, y sugiere una confianza irrestricta en el progreso. La obra comenzó con 17 tomos de textos y 11 de ilustraciones.

Desde entonces y hasta principios del siglo XX las enciclopedias (*enkyllos paidia* o *instrucción circular*, cosas de la etimología) expandió su fisonomía hasta llegar a los 80 volúmenes de la *Enciclopedia europea americana* de Espasa (1905-1933), pasando por la *Britannica*, la *Soviética*, la *Larousse* y demás repertorios.

A partir de este número, en un gesto hiperrealista, Babel va a dedicar periódicamente una columna para dar cuenta de los diccionarios y enciclopedias que circulan en nuestro medio. Y esta circulación, según la etimología, constituye una doble regla de estos códigos alfabéticos. Su na-

Repertorios

Por Fabián Lebenglik

turaliza propone un circuito *interno*, inherente a la obra, idealmente interminable que surge del encadenamiento que va de una palabra a otra, y otro *social*, mediante el cual, sin retóricas existenciales ni la presencia omnisciente del autor, se propone como un libro-herramienta que distribuye el saber democráticamente, a quien lo solicite, y como mediador de una serie de conocimientos accesibles a todos.

Cultura compacta

La imposible aspiración de contener todo el saber funciona como acicate y subyace a toda tarea diccionario. Con el vértigo de los tiempos que corren, y la dinámica entre el tiempo de ocio y el tiempo comprometido, el saber supuestamente exigible se especializa y aparecen los diccionarios específicos por área. Lo que queda entonces librado al ancho mar de la generalidad conforma un cuerpo enorme que sin embargo dio como resultado una serie de diccionarios compactos en un tomo (llamados "UNO") que fueron apareciendo a mediados de los '80, en los que se propone implícitamente una tradición —una suerte de alfabetismo cultural *standard*—

portátil y manuable. Es común leer en los prólogos, slogans, contratas o solapas una frase *kitsch*, aunque efectiva, según la cual "con este libro se pone al conocimiento al alcance de la mano", en un intento por condensar la necesidad de atrapar el saber en la forma de un solo libro. En la metáfora de Auto de Fe, la novela de Canetti, el personaje principal, Kien, es un bibliófilo maniático que lleva consigo todos los libros, los viejos y los recién adquiridos, en la cabeza, literalmente: otra vez la idea de lo manejable y portátil, donde el lector es un insatisfecho por naturaleza.

La cultura sería un tipo especial de tradición codificada, velozmente mutable, que se ordena y rearma continuamente en un presente continuo, con un pasado y un futuro difusos en relación con el fuerte anclaje que establece la información actual y noticiable. El presente, dirían las enciclopedias, es una categoría laxa que constantemente reinterpreta la red de informaciones. Por lo tanto, la "tradición" no se fija de una vez, sino que se revisa todo el tiempo.

En este sentido, la permanente actualización es un requisito imprescindible, y

los diccionarios, que usualmente podían soportar varias ediciones sin que sus textos fueran tocados, ahora requieren de una puesta al día permanente que muchas veces los emparenta con el discurso periodístico.

Todos los repertorios tienen claves de acceso, y para que una entrada ingrese en el diccionario debe cumplir con ciertos requisitos explícitos o no. Una de las tareas, impropias, es la de descubrir en qué tipo de equilibrio se basa cada obra.

Un primer acercamiento, muy amplio, puede ser el de diferenciar los diccionarios generales de los selectivos. Si un catálogo se propone como exhaustivo, entrará en la primera categoría y, aunque sólo incluyera nombres comunes, podría llegar a tener, tentativamente, unas 410.000 palabras, como lo prueba el más grande de los *Oxford*. La sinonimia española es considerablemente mayor, por lo tanto podría aventurarse que si existiera un diccionario español general y exhaustivo rondaría el medio millón de palabras, lo cual suena excesivo si se lo compara con las aproximadamente 3.000 a 5.000 que configuran el núcleo de cualquier lengua.

El criterio restrictivo, en cambio, está imbuido por la idea de legislar con autoridad (como el *Diccionario de la Lengua Española*, de la Real Academia, que tiene unas 67.000 voces). Por un lado se hace entrar todo o casi todo. Por el otro los guardianes de la lengua se reservan el derecho de admisión y permanencia.



María Elena Walsh



Hay una mujer que nos canta cada vez que volvemos a ser aquellos. Borges solía pretender que aspiraba a la sola gloria de que alguna de sus frases quedara incorporada, anónima, al lenguaje. Si tal es cierto, ella ya goza de varios monumentos. María Elena Walsh (Ramos Mejía, 1930) puede ser, según dijo alguna vez *Alfonsina*, "la madre de todas nosotras". Es, además, poeta cantora, guionista, militante de conspicuas causas y, sobre todo, una de las pocas personas sólidamente respetables, admirables, que por aquí circulan.

1) ¿Qué fue lo primero que escribió?

—Comparable al célebre bebé que pronunciaba la palabra *otorrinolaringólogo* a los tres meses de edad, traspuesta la pubertad yo ya versificaba perfectamente: octavas reales, sonetos, tercetos, liras, décimas, quintillas, coplas de pie quebrado.

2) ¿Recuerda cuáles fueron sus motivos?

—La adolescencia y la aspiración al Premio Nobel.

3) ¿Quién fue su primer lector?

—Compañeras de la escuela de Bellas Artes festejaban las estrofas —imitadas de Espronceda— que ridiculizaban a profesores y ceremonias. Género menor sin duda, diréis, pero muy rendidor en seducción inmediata.

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

—Los de la señorita Pérez, profesora de Castellano, que me alentó sin proferir consejos.

5) ¿Conserva algún rasgo de aquella escritura?

—Muchos, y toda la vida intenté mejorarlos pese a no haber conservado el mismo entusiasmo.

6) ¿Qué estaba leyendo en ese momento?

—Los Titanes de la Poesía Universal, los poetas lacustres ingleses, novelas.

7) ¿Cómo accedió a sus primeras lecturas?

—Como quien respira, porque en mi casa abundaban los libros y las revistas.

8) ¿En qué idiomas lee?

—En español, hasta el de las modernas traducciones madrileñas. En francés y en inglés.

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

—Los españoles del Siglo de Oro, William Blake, Neruda, Juan Ramón Jiménez. Los argentinos de la generación del '40, cuya melancolía me fascinaba y procuraba emular.

10) ¿Cuál es su poeta favorito?

—¿Qué pregunta impertinente para un escritor! ¿Y ustedes son los intelectuales de bigote manubrio? Sólo un comunicador de la tele puede preguntar esto. Shakespeare, digamos. Y Joaquín O. Giannuzzi.

11) ¿Cuándo y dónde se encuentra con escritores?

—Las más noches en cócteles, a veces en mi casa. Lejos quedaron aquellos tiempos en que Borges me invitaba a tomar el té en la Richmond, y yo callaba y de vez en cuando me sonreía. En el mesozoico se organizaba una tertulia espontánea en la Jockey Club de Florida y Viamonte, y veía a Horacio Armani, Angel Bonomini, Javier Fernández, la Negra Córdova, Jorge Vocos Lescano, Mario Trejo.

12) ¿Tiene amigos escritores? ¿Quiénes son?

—Los siento a todos amigos por soli-

daridad gremial.

13) ¿Tiene enemigos escritores? ¿Quiénes son?

—Me encantaría saberlo, para soplarles el gofio en los ojos.

14) ¿Pertenece a algún grupo?

—A todos los grupos que arman lío contra la censura.

15) ¿Cuáles son sus personajes de ficción favoritos?

—Scherezada, Sancho Panza, Robinson Crusoe, tantos otros cuyos nombres no recuerdo, no soy una computadora. Las tormentas de Conrad, los climas de Virginia Woolf.

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

—Gregorio Samsa.

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

—"Cada uno es como Dios lo hizo y mucho peor a veces" (Sancho Panza). Pero no es de frases sino de versos sueltos que tengo amoblada la sesera. A menudo me pregunto por qué cargo con tantos endecasílabos. "En tanto que de rosa y azucena". "Miré los muros de la patria mía". "¡Siempre mañana y nunca mañanamos!" "No sé cómo eras, yo que sé que fuiste". "Somos como la vieja torre cuando". "Desdichada de mí, soy un abrojo".

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

—Una desesperada necesidad de síntesis.

19) ¿Cuál de sus libros prefiere?

—Imposible preferir un libro porque traicionaría toda la escritura que desperdigué sin pena ni gloria, por amor a lo efímero.

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

—Una ira glacial, seguida de la necesidad de encontrar arma, día y hora, zumbido de tímpanos, dolor de índole, fosforescencia, talante de relámpago, amnesia.

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

—No fue una opinión sino una denuncia para que me prohibieran un libro.

22) ¿Qué condiciones necesita para escribir?

—Superar la noción de para qué y estar en mi casa y con mi máquina.

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

—Huir, volver, corregir, reescribir, romper, pasar en limpio, quemar, rehacer, abandonar y da capo. O mejor: *Yo invento, amor escribe, el tiempo lima*. (Lope de Vega)

24) ¿Qué está escribiendo en este momento?

—No lo digo jamás, por cábalas.

25) ¿Qué libro le gustaría haber escrito?

—La Odisea, la segunda parte del Quiljote, la Spoon River Anthology de Edgar Lee Masters.

26) ¿En qué país querría vivir?

— Disculpen que me cite: *Pobre de mí que en esta tierra nació y en otra no sé vivir.*

27) ¿En qué época hubiera elegido vivir?

— Dentro de cien años, cuando el espíritu realmente florezca gracias a los Bancos que organizarán concursos literarios truchos, artes plásticas aplicadas, música de cámara en tarjetas. ¡La vida habrá dejado de ser un erial! Y a las mujeres nos habrán enseñado precozmente a dejarnos arrojar por las ventanas sin descuidar la femineidad.

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

— Me encantaría matar al Papa, por el asunto de la notoriedad internacional, que tanta falta le hace a nuestro país. Pero díganme qué cuernos hago con el cuerpecito envuelto en tanta seda, brocado, terciopelo y chintz.

29) ¿A quién resucitaría?

— A Gutenberg.

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

— En realidad son dos: a) El de un oficial sueco uniformado que vi en la estación de Estocolmo y subió al tren empujando un cochecito de bebé. b) El del Gral. Videla que respondió a una queja de la SADE en estos términos: "Digan qué libros no se deben prohibir".

31) ¿Cuál es la reforma que más admira?

— La del paño higiénico que se redujo a un tampón.

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

— La (s) Cautiva (s).

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

— Siempre aspiré a tenerla pero no me

dio el estómago.

34) ¿Tiene algún fanatismo?

— Las buenas traducciones y los libros bien editados.

35) ¿Cuál es su cuadro predilecto?

— ¡Otra pregunta digna de la tele! Digamos la Pietá de Avignon, la Noche estrellada de Van Gogh, aquel Klee, aquel Carlos Alonso.

36) ¿Cuál es su olor favorito?

— La tinta, las imprentas, los jazmines.

37) ¿Qué deportes practica o practicó?

— Inmersión en diccionarios, atletismo en estanterías. Coleccionar apellidos correspondientes a la profesión del individuo: el compositor Del Piano, el crítico musical Coda, el empresario de pompas fúnebres Fossa, la experta en Comunicaciones Entel, etc.

38) ¿Cuál es su comida predilecta?

— *Tartine beurrée à la confiture de mirabelles maison.*

39) ¿Cuál es su bebida favorita?

— El agua de arroyuelo sorbida de brucos.

40) ¿Tiene algún vicio o adicción?

— La Enciclopedia Británica aunque ¡ay! ya no es lo que era.

41) ¿Cuál es su nombre preferido?

— El de mi amigo español Ludolfo Parramio.

42) ¿Cuál es su chiste predilecto?

— "Dos hipopótamos nadan placidamente por el Nilo. De pronto uno le dice al otro: —No me entra en la cabeza que hoy sea jueves".

43) ¿Qué materias eran sus puntos débiles?

— Todas menos Castellano, Literatura, Historia del Arte y Geometría.

44) ¿Hay alguna ciencia que le interese particularmente?

— La conciencia.

45) ¿Cuál es su música favorita?

— La de Bach y las variaciones de la calandria.

46) ¿Qué siente al cantar el himno nacional?

— Que es incantable.

47) ¿Cómo definiría la argentinidad?

— Gente desesperada por disimular que vive en el fin del mundo.

48) ¿Convive con animales?

— No, porque no soporto que se enfermen y se mueran.

49) ¿En qué ocupa su ocio?

— ¿Qué ocio?

50) ¿En qué medida su condición de escritor ha influido en su vida amorosa?

— A la edad de merecer, un verdadero desastre.

51) ¿Qué películas vio varias veces?

— Tiempos Modernos de Chaplin, Gritos y Susurros de Bergman, Carmen de Saura.

52) ¿Qué medios de prensa lee?

— *La Nación*, *Página 12*, *Humor*.

53) ¿De qué vive?

— De derechos de autor: libros, canciones, libretos y otras puchereadas. Hace tiempo añadía mis honorarios como cupletista, ahora un modesto sueldo como directora de cultura de SADAIC.

54) ¿Cuál es su relación con el dinero?

— Creo que normal, excluidas las fantasías.

55) ¿Cómo imagina su momento perfecto?

— De palique con alguien que escuche en la misma medida en que habla, no sé si me explico.

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

— El día igualmente memorable para todas las mujeres: aquel en que damos a luz cuatrillizos, no sólo por la bendición

del cielo que significan sino porque José de Zer viene a hacernos un reportaje.

57) ¿Qué le produce más vergüenza?

— Que alguien me espíe un borrador o los dólares bajo el colchón.

58) ¿A qué le teme más?

— A la longevidad.

59) ¿De qué se arrepiente?

— De no haber aprendido a nadar.

60) ¿A quién desprecia?

— A los burros irredimibles preocupados porque "los niños han perdido el hábito de la lectura". A los antólogos que cortan hasta los sonetos. A los traductores infames. A predicadores y censores.

61) ¿Qué detesta por encima de todo?

— Los monólogos monótonos.

62) ¿Cuál sería su mayor desdicha?

— Que el peso de mis collares de esmeraldas me sacara alergia en la nuca.

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

— La indecisión.

64) ¿Cuántas horas duerme?

— ¿Qué les importa? ¿Ahora son métricos?

65) ¿Cómo le gustaría morir?

— "Sobre mi pedestal partido por el rayo". (Olga Orozco).

66) ¿Cree en Dios? ¿En cuál?

— Creo que en ninguno.

67) ¿Cuál es su divisa?

— "La confianza engendra el menosprecio". Aunque también me gustan otras, en idioma: "Nihil obstat" y "Such is life in the tropics".

68) ¿Qué habría querido ser?

— Abadesa benedictina o Alexis Colby, de "Dinastía".

69) ¿Para qué sirve un escritor?

— "¿Para qué sirven los versos si no es para el rocío?" (Pablo Neruda).

ALGO ESPECIAL

gedisa

PARA LA FERIA DEL LIBRO
EN NUESTRO STAND N° 431

WAGNER, EL VISITANTE DEL CREPUSCULO

Arnoldo Liberman

Un libro que se ubica entre la biografía y la reflexión filosófica, para adentrarse en los pliegues de la fascinante personalidad de un genio.

LA FAMILIA ALCOHOLICA

Peter Steinglass y otros

Los efectos del alcoholismo sobre los integrantes de la familia, a través de un estudio que pone en tela de juicio muchas de las ideas generalmente admitidas en la actualidad.

MEMORIAS PARA PAUL DE MAN

Jacques Derrida

La encendida defensa que hizo Derrida de su amigo el filósofo Paul de Man, luego de la polémica que se desató cuando éste fue denunciado por sus artículos pronazis.

A NOSOTROS TODAVIA
SE NOS OCURRE EDITAR LOS LIBROS
QUE A USTED LE INTERESAN.

Edita y distribuye **CRISTAL S.R.L.**

Exclusivamente para la Argentina

★ Colección "MENTE POSITIVA" ★

EL PODER INFINITO DE SU MENTE

LAURO TREVISAN

Aprenderá a desarrollar su inteligencia su memoria, su intuición y su capacidad extrasensorial. Comience entonces a entrar en el mundo maravilloso de su mente.



EL PODER DE LA ORACION

LAURO TREVISAN

Si sabés cómo accionar la Fuerza Infinita, ya has encontrado el secreto de la felicidad, del amor, de la salud y del éxito.



EL PODER INTERIOR

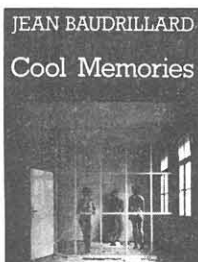
LAURO TREVISAN

Cuarenta días en el desierto místico de tí mismo, para alcanzar la salud física, mental y espiritual.

URUGUAY 1143 - P. 1° "C" - Tel. 812-9586 (1016)



Cool Memories. Jean Baudrillard. Trad. de Joaquín Jordás. Anagrama. Barcelona, 1989, 198 págs. Alrededor de A 190.000



Si pudiéramos olvidar a Foucault, Baudrillard podría ser un delicioso "maestro pensador". Si pudiéramos olvidar a Heidegger o a Walter Benjamin, tamaña exigencia podría ser sucintamente recompensada. Baudrillard se convertiría entonces en el glorioso e insomne filósofo de nuestros días sin beneplácito.

Pero ellos están ahí. Están como una cortina sonora, persisten en una suerte de presencia Muzak. Y, aun en sus versiones más estúpidas, nos recuerdan que alguien quiso ir más allá de los muros.

Podemos decir en favor de Jean Baudrillard que él ha descartado traspasar paredes. Por eso nos invita a que tolemos su condición de hijo de una nunca vista jornada matrimonial. Sería aquella en la que ocurriera algo así como una violación barthesiana contra las páginas entreabiertas de Ser y Tiempo.

Si el vástago de esa distraída noche franco-alemana nos llama a que olvidemos la gran literatura, bien podríamos atribuirle el torvo deseo de un mal escritor calcinado por la envidia. Sin embargo, Baudrillard juega otro juego con sus influencias y buena parte de sus libros consisten en inmovilizar, con elegantes escupitajos, los navíos paternos que desde la línea del horizonte resguardan su prosa.

Ni los oculta ni deja de decir que desea esquivarlos, aunque él casi siempre dependa de ellos. Todo lo que Baudrillard escribe se reduce al uso esquivo de los Grandes Textos de la fenomenología de los años '50 y la semiología de los años '60, por los que pasa como si fueran peñascos a los que se quiere ignorar pero de los que se alimenta arrancando hierbas superficiales y dádivasas.

Aún más, puede considerarse que América, que es contemporánea a este Cool Memories, intenta la travesura de colocarse en la misma aureola temática de Wim Wenders. Este dice lo mismo que Baudrillard, pero mejor. Lo mismo: porque América aparece como un desierto reversible, bíblico y siniestro, donde la felicidad prometida no puede escapar del congelamiento que producen las redes de comunicación. Mejor: porque en Wenders hay cine y en Baudrillard estamos en los umbrales del cine, que se convierte en una insinuación inútil. Postula el cine para no llegar a él.



Anunciar al cine y detenerse en su odiosa protoforma, el guión, es lo que parece que a Baudrillard le gusta. El guión puede ser un signo que no consumirá ninguna imagen, orgulloso de su condición parcial y también gozando con haber pedido imágenes a las que se complacerá luego en cerrarles el paso. De esta voluntaria frustración nacen los aforismos y viñetas de Cool Memories.

Baudrillard está entonces después de la filosofía y antes del cine. No es un lugar imposible, destinado al genio solitario en la colina. Es el lugar de las pequeñas narraciones que bailotean entre el concepto y la imagen, entre el brillo de la ejemplificación extraña del mundo banal y diario y una conclusión sorprendente y lacrada. Maneja bien eso. Es como un pensamiento por hologramas: si hay duplicados de los objetos de la realidad, no se sabrá después qué cosa es la cierta. Es el "péndulo de Baudrillard".

Fácil misterio, entonces, el de estas Cool Memories. Son anotaciones de un dandy que despierta amores imposibles en anónimos aeropuertos. Observaciones de amena vacuidad en ciertos casos y de serena acritud en algunos otros. Diario escrito entre 1980 y 1984, en Cool Memories Baudrillard presenta su filosofía a través de pedacitos que se pueden armar de varias formas.

Una de esas formas nos lleva a una filosofía de la indiferencia. La naturaleza es indiferente a la historia. Esta sería la premisa, nunca expresada de este modo, que reparte sus consecuencias por todo el texto, a veces con asombrosa trivialidad, a veces con pistoletazos de mosquetero feliz.

Esta indiferencia tiene también una consecuencia traviesa: la desconexión de la copia respecto del modelo original. Rastrear todas las modalidades de esa desconexión lleva a la ironía como percepción de la realidad y a la catástrofe como idea del mundo. Un DC 10 se estrella contra una montaña, comenta Baudrillard, y luego las cuadrillas reúnen los pedazos, acuciados por compañías aseguradoras, por dilemas de identidad y herencia. La objetividad técnica borra la sangre. Así es la modernidad.

Pero, si esa catástrofe conduce a una mala restitución de identidades, otra catástrofe añeja —la de Pompeya— posibilita reconstrucciones a partir de un tesoro involuntariamente guardado por los caprichos del Vesubio. Absurdo técnico en un caso, información arqueológica en el otro, las catástrofes son el momento superior de la indiferencia que la naturaleza siente por la vida. Veamos el caso de este maquinista que vio la señal roja pero no detuvo el tren. Luego declaró que su cerebro registró la señal y la respondió mentalmente, pero no atinó a hacer ningún movimiento, hasta estrellarse. Conclusión de Cool Memories: el maquinista estaba en lo cierto, pues respondía a una señal con otra. La catástrofe se dio no por desobedecer los signos, sino por obedecerlos cabalmente. Otra cosa, extraña al mundo de los signos, sería pretender que el maquinista actuara con sus hábitos corporales, deteniendo el tren. No hubo, pues, falla humana. Si hubo catástrofe, fue porque el conductor de la locomotora entendió bien el signo.

El cuerpo quedó "enfriado" respecto del significado. Baudrillard se complace en presentarnos el panorama glacial que ocurriría cuando todos los signos sean consumidos como corresponde, dando lugar tan sólo a otros signos. Esta descripción se basa en el método de la "glaciación". Catástrofes narradas con indiferencia, memorias tratadas no como resurrección, sino como enfriamiento de las cosas. Descansa así en el brillo de lo innecesario. Se resguarda de este modo ante quien pueda pedir alguna vez que lo olviden.

Horacio González

Conferencia sobre ética. Ludwig Wittgenstein. Trad. de Fina Birulés. Paidós/ Instituto de Ciencias de la Educación de la V.A.B. Barcelona, 1989, 63 págs. Alrededor de A 38.000



"Los problemas filosóficos surgen cuando el lenguaje se va de vacaciones". Este epigrama, que hoy suscribiría cualquier filósofo contemporáneo que se precie de tal, pertenece a Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Sin duda, ha sido uno de los pioneros en dirigir el norte de la filosofía hacia los territorios del lenguaje, y uno de los filósofos más importantes de nuestro siglo, a pesar de —o gracias a— su modestia. "Mi originalidad [...] es, según creo —sostiene Wittgenstein—, una originalidad de la tierra, no de la semilla (quizá no tenga semilla propia). Se arroja una semilla en mi tierra y crece diferente que en cualquier otro terreno."

El pensamiento de Wittgenstein puede ser dividido en dos fases: la primera se halla reflejada en su libro *Tractatus logico-philosophicus*, que proporcionara algunos elementos de fondo al movimiento neopositivista; la segunda corresponde a su etapa de enseñante en Cambridge: su principal referente son sus Investigaciones filosóficas, que ejercieran gran influencia sobre la filosofía analítica inglesa. En el *Tractatus* sostiene que la tarea de la filosofía es la de desarrollar una actividad clarificadora tendiente a establecer una distinción entre problemas genuinos y aquellos que en realidad no lo son, originados por un empleo deficiente del lenguaje. En el prefacio del *Tractatus* señala Wittgenstein que "todo cuanto puede decirse se puede decir con claridad; sobre aquello de lo que no se puede hablar, hay que guardar silencio."

En la Conferencia sobre ética que nos ocupa, dictada en Cambridge el 2 de enero de 1930, se pregunta por la posibilidad de una ciencia de la ética, si es posible el conocimiento ético en sí, absoluto, verdadero, único. Formulando una elocuente analogía, sostiene que "la carretera correcta es aquella que conduce a una meta arbitrariamente determinada, y a todos nos parece claro que carece de sentido hablar de la carretera correcta independientemente de un motivo predeterminado". Por su parte, la "carretera absolutamente correcta" sería aquella que, al verla, "todo el mundo debería tomar por necesidad lógica, o avergonzarse de no hacerlo". Otro tanto sucedería con el bien absoluto. Wittgenstein afirma que "tal estado de cosas es una quimera. Ningún estado de cosas tiene, en sí, lo que me gustaría denominar el poder coactivo de un juez absoluto".

La conclusión de Wittgenstein es que "la ética, en la medida en que surge del deseo de decir algo sobre el sentido último de la vida, sobre lo absolutamente bueno, lo absolutamente valioso, no puede ser una ciencia". No obstante, no deja de reconocer que "es un testimonio de una tendencia del espíritu humano que yo personalmente no puedo sino respetar profundamente y que por nada del mundo ridiculizaría."

Andrés Rosler

NOVEDADES

Hombres y Mujeres del PRT - ERP
Luis Mattini

Poesía (1938-1990)
Javier Villafañe

El Violín se toca con la izquierda
Rodolfo Mattarollo

Ser de izquierda en los '90
Alberto Kohen

Frágiles Democracias
James Petras

Marie Langer Mujer Psicoanálisis y Marxismo

editorial
CONTRAPUNTO



Subjetividades. Gregorio G. Kaminsky. Nordan Comunidad. Montevideo, 1989, 90 págs. Alrededor de A 28.000



Es posible situar la aparición paradigmática de "la producción social de la subjetividad" como un problema relevante a partir de dos hechos íntimamente articulados, uno político y otro de carácter científico: por una parte, la experiencia fascista en la Europa continental, y por otra el encuentro entre marxismo, psicoanálisis y existencialismo en la teoría crítica de la denominada "Escuela de Frankfurt".

Subjetividades es un texto que realiza el seguimiento de "la historia del sujeto en el capitalismo y sus contradicciones", tal como la reconstruye uno de los miembros más conspicuos del grupo frankfurtiano: Hebert Marcuse. La estrategia elegida por Kaminsky no es la previsible. Los libros más conocidos sobre el tópico del autor alemán, como son *Eros y civilización* o *El Hombre Unidimensional*, están utilizados en un segundo plano, en función de un Marcuse menos conocido que se nos muestra a través de una serie de artículos y textos marginales.

El recorrido marcusiano tiene su punto de partida en la crítica filosófica al sujeto liberal y al sujeto total-autoritario, concebidos como personificaciones alternativas cuyo suelo común es un orden social capitalista. El falso debate entre razón instrumental e irracionalismo es saldado por una dialéctica histórica, por medio de la cual se torna evidente que el desarrollo de una tecnología política propia del neocapitalismo posibilita una "eliminación democrática del pensar", la unidimensionalización de la subjetividad.

El poder sobre los sujetos —dice Marcuse— es "la disposición donde los objetivos y propósitos del individuo y los modos de esforzarse para conseguirlos le son dados al sujeto y él los ejecuta como dados". En las "sociedades opulentas", objetivos y medios son dimensionados en el sujeto mediante una colonización y alteración de su estructura normativa. Marxismo y psicoanálisis se encuentran en la dialéctica negativa para enfrentar esta crisis de la autonomía subjetiva, producida por la manipulación de las necesidades por parte del sistema social. Activando la sensibilidad y la imaginación como facultades utópicas, se trata de pluridimensionar los destinos sociales de la libido y la pulsión de muerte para liberar al sujeto de su sometimiento.

El rescate que Kaminsky realiza de Marcuse devuelve a la circulación un discurso teórico de enorme originalidad respecto de una temática que pretenden haber inventado algunas novísimas filosofías posmodernas. Sin embargo, hay que señalar que el diagnóstico de unidimensionalidad marcusiano fetichiza la "sociedad de consumo" como una instancia en la que el capitalismo podría incorporar a su opulencia al proletariado y otras fracciones potencialmente revolucionarias. La Revolución Científico-Tecnológica desmintió en un par de décadas la ilusión creada por el neocapitalismo, que logró seducir también a una inteligencia tan alerta como la de Marcuse. Este detalle hace que la lectura del libro de Kaminsky sugiera también la posibilidad de un ejército crítico respecto de los fervientes diagnósticos posmodernos sobre la desaparición del proletariado, la crisis definitiva del socialismo y otros pronósticos por el estilo. Quien tenga vocación de archivista y algo de paciencia puede ir haciendo sus apuestas para los veinte años próximos.

José Luis Filguer

Elementos de epistemología comparada. Enrique E. Marí. Puntosur. Buenos Aires, 1990, 246 páginas.

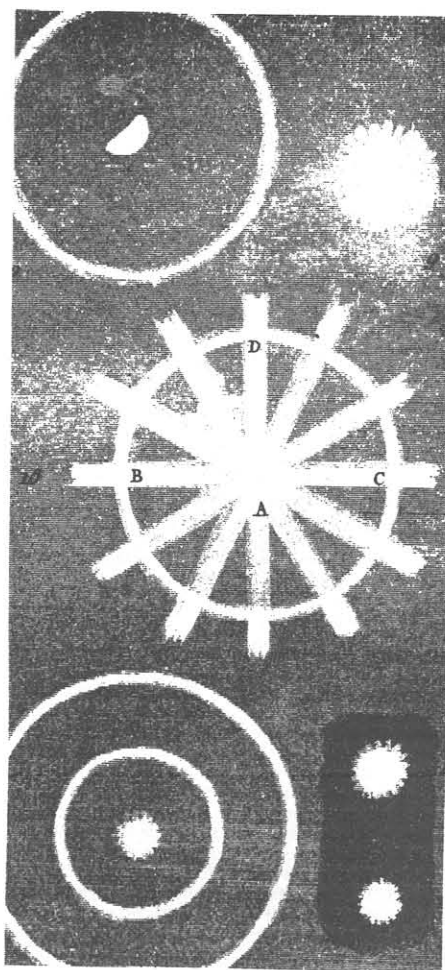


En un ámbito tan proclive a la pureza aséptica de la normatividad interna de las ciencias, es saludable esta visión crítica que Enrique Marí trae en sus **Elementos de epistemología comparada**: "... lo que el lector habrá de encontrar en este libro no es, con mucho, la idea de colmar la laguna de la epistemología comparada, sino más bien la de defender esta idea como un medio alternativo de reasignar significado al fenómeno de la ciencia, mediante su emplazamiento en el nexo ciencia-sociedad" (pág. 12).

La necesidad de este enfoque surge, según Marí, a partir del desarrollo independiente, sólo cortado por algunas mutuas críticas globales, de las corrientes anglosajona y continental-europea que caracterizan a la última forma dominante del pensamiento, la epistemología, durante este siglo. Más que inventario descriptivo de las semejanzas y diferencias entre ellas, la epistemología comparada pretende conformar un marco teórico para decidir sobre la productividad de las tesis y su relación con las prácticas sociales, yendo más allá del veredicto verificacionista y del prejuicio coherentista de la llamada, por Marí, falacia normativista.

Luego de la primera parte en que son planteados los objetivos, se dan los lineamientos de la obra y se presenta un panorama (tal vez demasiado general, si bien es apoyado por abundantes notas que le dan mayor consistencia) de las sucesivas formas predominantes de pensamiento desde la Antigüedad a nuestros días. Marí arriba al terreno de la epistemología donde recorre cuestiones actuales de debate, tocando temas provocativos y arremetiendo contra tradicionales mitos como el de la neutralidad, la autonomía, la formalización irrestricta, el cientificismo, los contextos científicos, etc.

La lectura del libro supone una frecuentación previa con la bibliografía epistemológica contemporánea, ya que están dadas por supuestas ciertas conceptualizaciones que se entran a utilizar sin mayor esclarecimiento. Por otra parte, falta desarrollo a algunas afirmaciones pesadas (independientemente de que se pueda coincidir o no con ellas), como que el desarrollo científico-tecnológico es propio del desenvolvimiento del capitalismo tardío de nuestro siglo. Si bien es cierto que Marí se excusa en la afirmación de que las pruebas de estas tesis exceden el marco del estudio (pág. 18), esto hace, por un lado, que se desdibujen los objetivos planteados y, por otro, que queden puntas colgando. Para dar un caso, queda sin justificar histórico-socialmente el uso y abuso del empleo de la lógica, tema al que le dedica una cuantas, ricas y críticas páginas. Y para dar otro caso, la cuestión tampoco aparece en el trabajo sobre el concepto de verdad en Popper, que queda circunscripto estrictamente al análisis de los contenidos y antecedentes teóricos sin contextualización externa. En este sentido, tal vez pueda decirse que a Marí le vuelven las críticas, acaso excesivas, que él mismo le hace a Kuhn. Parece injusto insistir en el sello de fábrica que traería Kuhn como físico, reprochándosele que los únicos ejemplos que utiliza en su *Estructura de las revoluciones científicas* provienen de las ciencias naturales o explicando con ello "su tendencia natural [a] privilegiar cuestiones de filosofía de la ciencia más que las de historia de la ciencia, y por ende, al ingresar en este campo, privilegiar la historia interna sobre la externa" (pág. 96). Si a Kuhn le cupo el privilegio de "señalar



un hito en el que se marca el abandono decidido de las posiciones ahistoricistas en nuestro siglo" (pág. 70), tal vez sea demasiada exigencia pretender que además de físico y epistemólogo sea científico social, más allá de que efectivamente su trabajo quede limitado al análisis interno de las comunidades científicas. Si la filosofía y la ciencia son productos sociales, no hay por qué preocuparse tanto; otros harán el resto.

Saliendo de este comentario específico, y en base a lo señalado anteriormente, puede decirse que los planteos globales, si bien resultan interesantes, se diluyen, mientras que en las cuestiones puntuales, como algunas de las ya mencionadas o la crítica a la posición lakatosiana acerca de la distinción entre historia interna y externa/racionalidad e irracionalidad (para hablar de otro ejemplo atractivo), la posición de Marí se ve afianzada.

Lo más jugoso de la obra está en las críticas y las reflexiones que acompañan el señalamiento de las limitaciones del pensamiento anglosajón. La corriente francesa, aunque se nota más afín a la posición del autor, es acercada en menor medida y fundamentalmente en función de encontrar puntos de confrontación en la construcción de una bienvenida epistemología comparada.

Herminia Solari

CENTRO DE ASISTENCIA CLINICA
MUSICOTERAPEUTICA
A cargo de:
Gabriela Ferrero y Gustavo Rodríguez Espada
Musicoterapeutas
SEMINARIO DE APRENDIZAJE
EN
SISTEMAS DE COMUNICACION
NO-VERBAL
INFORMES e INSCRIPCION:
M. T. de Alvear 2339 5º 51
TE: 826-1398 / 83-8629



JULIETTE IGIER
PROFESSEUR DE FRANÇAIS
TRADUCTEUR
ESPAGNOL-FRANÇAIS, FRANCES-ESPAÑOL
GURRUCHAGA 176
TEL. 854-2535/795-1786

Relecturas. Estudios de textos hispanoamericanos.

María Luisa Bastos.
Hachette. Buenos Aires,
1989, 166 págs.



Entre las posibles taxonomías de la crítica literaria argentina está la que opone una crítica que parte de un saber positivo a una crítica cuya propiedad es la *performance* histórica. El catálogo por columnas enfrentadas, al gusto de los surrealistas o de Jorge Abelardo Ramos, incurriría en el tropo del *emblema*. Puede adelantarse que la columna de la derecha estaría encabezada por Ludmer, que la primera contaría con los herederos de *Sur*.

Primera Plana, en octubre del '68, hablaba de una "resurrección" de *Sur*. Por la proximidad al fin de la revista, hay una cierta ironía sofoclea en esto, sólo perceptible ahora, pero puede entenderse como más feliz profecía, en sentido aquí restringido, de la constitución de proyectos críticos que habrán tenido a *Sur* como instancia superada cuanto necesaria: piénsese en Pezzoni, Molloy, Bodelois o Cozarinsky, y ciertamente también en María Luisa Bastos, secretaria de la Dirección 1961-67.

La referencia a *Sur* no es puramente exterior, según puede observarse en estas *Relecturas*; fue en los '60 que la revista empezó a abrirse a la literatura latinoamericana —"transfusiones", para emplear una expresión de V. O., que aseguraron una sobrevida—; fue en los '60 que la revista se desapega de un "conocimiento inmediato" de la literatura para volverse más deliberada y profesoral.

Todos los ensayos de *Relecturas* reconocen su origen académico: ejercicios retóricos con tema fijo —la creatividad crítica como valor que se manifiesta frente al obstáculo—, o hipótesis de trabajo para la docencia.

Por otra parte, los textos releídos son, en gran medida, de autores de *Sur* (María Luisa Bombal, Borges, Bianco, Bioy) y al menos una de estas relecturas fue publicada allí.

El "saber positivo" aquí en juego es el de la historia literaria. La operación misma de releer presupone la perspectiva de la historia. Tal como en el elogio de Lemaitre para Brunetière, María Luisa Bastos no lee "textos" a partir de hipotéticas *clôtures* sino la historia de la literatura y a su autonomía relativa (así, el estudio sobre Gómez Carrillo tiene en su centro la imposibilidad de pensar la textualidad como categoría).

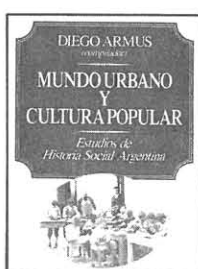
Los ensayos de *Relecturas* construyen una historia de la literatura hispanoamericana, desde El Lazarillo de ciegos caminantes hasta el Diario de la guerra del cerdo, focalizados en problemas de recepción (como en los anteriores e inescapables volúmenes sobre Borges y Arlt), pero principalmente en la dialéctica entre hablas diferenciales latinoamericanas, la emergencia de un lenguaje literario y los estilos autorales. Sin dejar de pensar estas "repercusiones incalculables de lo verbal", y el interés por ellas, como históricas, fechables.

Alfredo Grleco y Bavio



Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social argentina.

Diego Armus (compilador). Sudamericana.
Buenos Aires, 1990, 361
págs. Alrededor de A 57.000



Muchísimas décadas antes de que "la ciudad" se impusiera como objeto de estudio para los investigadores provenientes de las diferentes ramas de las disciplinas sociales, ella había sido ya núcleo de sentido para la literatura, el cine, el ensayo, la música. Sólo que aparecía en una suerte de dispersión continua con la que no resultaba muy fácil atracarlos.

Y, sin referir la breve pero nutrida historia de cómo la ciudad llegó a delimitarse como objeto de investigación, llegamos a la publicación de *Mundo urbano y cultura popular*, porque, sumándose a esa corriente, realiza recorridos tan variados, que se convierte en un libro indispensable. Y eso sobre todo si lo leemos (en sus doce artículos compilados por Diego Armus) como, precisamente, diferentes incursiones en las ciudades argentinas. Dos de ellas en realidad, Buenos Aires y Rosario, y en un largo período que abarca desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX.

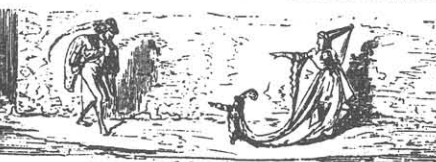
De este modo, van apareciendo a través de las páginas los diferentes mundos o submundos que conviven en una ciudad: los niños trabajadores, los libros baratos, las sociedades de fomento, las organizaciones de las colectividades, el desarrollo de los distintos oficios, la vida de las familias trabajadoras que dependen de un solo contrator, las casas baratas y la convivencia en conventillos y barrios pobres. Entre otras cosas.

Se puede leer entonces toda una organización del trabajo y la vida cotidiana que sin embargo elude y se opone a cualquier forma de pintoresquismo. No hay afán ni nostalgia capaz de rescatar esas historias más bajo la mirada distante del investigador. Todos los otros tonos los ha recordado ya la literatura.

El eje de la ciudad no sólo despeja para la historia argentina esos nuevos objetos; abre también los ojos a la posibilidad de escribir una historia compartida en la que ya no es necesario permanecer sujeto a criterios de unidad. No se los encontrará en este libro que, sin embargo, permite recomponer fragmentos de la historia del país. Y esos fragmentos del pasado argentino quedan como efecto de lectura del volumen.

Algo sucede con esta historia para los "lectores urbanos" que, por lo general, descienden de los sectores urbanos que se describen aquí: el reconocimiento de una historia familiar que fue común a miles de argentinos e inmigrantes y que aún no ha acabado de contarse a juzgar por los lugares comunes que este libro trata de discutir. Se suma así a los nuevos trabajos que sobre la cultura argentina se vienen escribiendo en nuestro país. Y en este caso se trata de: Diego Armus, Dora Barrancos, Luis A. Romero, Nora Mazzioti, Ricardo González, Fernando Devoto, Alejandro Fernández, Jorge Hardoy, Anahí Ballent, Hilda Sabato, Juan Suriano, María del Carmen Feijoo, Mirta Lobato y Ricardo Falcón.

Graciela Montaldo



Buenos Aires; los huéspedes del 20.

Francis Korn. Grupo
Editor Latinoamericano.
Buenos Aires, 1989, 214
págs. Alrededor de A 45.000



El hecho de que Karl Kraus la pronunciara desde la redacción de un solo hombre de su *Die Fackel* no empaña lo oportuno de su afirmación, aquella que definía a los historiadores como "individuos que escriben demasiado mal como para aparecer en los periódicos". Sin embargo, la historiografía argentina, que de eso se trata, supo aportar modelos dignos. Obviando, claro está, el origen mitrista que invita a concebir la historia nacional como una mala traducción del Dante, y la interminable corte de los que repitan el milagro de engendrar infatigables volúmenes amarillentos, sin que en sus escrituras la historia sea más que dato incierto, número: letra muerta.

Pero del otro lado está, por ejemplo, la experiencia de la frase en un Halperín Donghi, cuyo estilo fuerza la sintaxis, se satura de hipérbaton y subordinadas, como la huella de una persecución sostenida de la realidad histórica que, yo diría, hace pensar en Faulkner. O está también el empleo del material documental en un Bayer, cuya destreza en el montaje no es otra cosa que el desarrollo táctico de la indignación, resultando textos rebosantes de tensión política. En fin, la cuestión es que a fines de la década del '60 la pregunta por la escritura golpea la puerta de los departamentos de historia. Algunos proponen convertirlos en talleres literarios. El libro que firma Francis Korn, publicado originalmente por Sudamericana en 1974, es una buena muestra de semejante proyecto.

Se narra, tarea imposible, la historia de la ciudad de Buenos Aires entre los '20 y los '30. Adoptando una forma que cabe calificar de dramática, el libro está compuesto en cinco actos: I. Un puerto para llegar, II. Lo que le mostraron al príncipe, III. (Paréntesis), IV. El otro, y V. Carnaval. Y vale rescatar la idea de *acto* para cada capítulo. Porque lo que aparece es la idea del autor como arquitecto, alguien que construye la obra dirigiéndola, recurriendo a materiales tales como mapas, datos censales, historias, literatura, incluso descripciones hechas por encargo. El criterio de selección tiene como eje la dirección que el discurso asume: importa que el relato seduzca. Es así que la historia se feminiza, deviene un discurso atractivo poniendo ante todo sus encantos; si la verdad es el objeto mediato de su referencia, el lector será el objeto inmediato de su deseo.

Para dilucidar el itinerario que este recurso ocasiona nos remitimos al centro del libro, el capítulo titulado "(Paréntesis)", donde quizá encontremos algo que esté en el orden de las enseñanzas. Se ha dicho que toda cultura urbana nace en los márgenes. Si esto es cierto, la figura del *flâneur* será el sujeto privilegiado para el acceso a cualquier significado histórico. La literatura, esa prostituta, promete, y promete por medio del artificio de derivar. No casualmente se narra entonces en este tercer capítulo la historia de la Zwi Migdal o la Varsovia, organización dedicada a la iniciación sexual de jóvenes polacos. La estructura de esta institución, su funcionamiento y su crecimiento como tal, resultan parte y a la vez la metáfora más acabada del espíritu de la metrópoli en aquellos años. Esto nos reenvía a la aspiración del comienzo, sólo que ahora se ha producido un ligero desvío en relación con cómo se entiende el saber. A causa de buscar que la escritura histórica circule en el mercado. ¿Empezar a pensar la historia como desplazamientos y condensaciones? La literatura tiene la palabra.

Edgardo Loguercio

RECIENVENIDOS



Aguilar en la Argentina. Representante del sello español de igual nombre y además de las ediciones de Altea, Taurus y Al-

faguara, la editorial Aguilar viene llevando a cabo una serie de ediciones locales de libros editados en España y distribuidos discretamente aquí debido a sus elevados costos. Aguilar anuncia ahora una intensificación de tan saludable política que vuelve un poco más accesible textos verdaderamente importantes. Entre las reediciones previstas para abril y mayo puede mencionarse, además de apetitosos textos narrativos, el primer volumen de la Historia de la vida privada de

Ariés, Duby y colaboradores; *Infancia en Berlín (hacia 1900)* y *Diario de Moscú* de Walter Benjamin y el segundo tomo de la Teoría de la acción comunicativa de Jürgen Habermas.

El antropólogo como autor. Clifford Geertz. Trad. de Alberto Cardín. Paidós. Barcelona, 1989, 163 págs. En un notable ensayo de crítica literaria y especulación antropológica, Geertz analiza estrategias narrativas y mecanismos retóricos en clásicos de la

etnografía. A través de una sutil lectura de obras de Lévi-Strauss, Evans-Pritchard, Malinowski y Ruth Benedict, el antropólogo americano procura demostrar que los textos etnográficos son convincentes antes por su fuerza literaria que por el rigor de sus aparatos conceptuales o abundancia de datos empíricos.

Extremo Occidente. Alain Rouquié. Trad. de Daniel Zadunaisky. Escrito, según declara su autor, desde una perspectiva

comparativa, el texto intenta definir de qué modo, siendo muy distinta de Europa, América latina sigue siendo Occidente. Dice Rouquié en el prefacio: "Lo que la América llamada latina pierde en unidad, lo gana indudablemente en universalidad. Mal que le pese a los aficionados al exotismo, allí Europa contempla sus propios problemas, pero agrandados, hipertrofiados y agravados. Por eso, hoy, como hace cinco siglos, hay mucho que aprender en ese nuevo mundo".

BATIDORE LIBERO

Por Marcelo Cohen, desde Barcelona

EL CENTENARIO DE UN FRACASO

La Patafísica estudia las leyes que rigen las excepciones. Limitadamente ambiciosa, intenta describir un universo visible, atractivo por su singularidad, que debería ver en lugar del universo tradicional. La Patafísica es, en resumen, la ciencia de las soluciones imaginarias, definición ésta que acuñó Alfred Jarry en su alevosa desfiguración del mito de Fausto: Hechos y dichos del doctor Faustroll, patafísico. El libro de Jarry, materialmente incluso, tiene una cualidad escurridiza, problema muy grave considerando que, si uno cree en sus postulados, buscarlo es un contrasentido. Pero existe una edición española, publicada hace muchos años por la difunta editorial Mandrágora, y era un ejemplar de esa edición lo que yo quería exactamente cuando hace unos meses entré con adecuata displicencia en la librería Muntaner, un comercio de reventa. Había (novelemos) un propicio olor a páginas reumáticas. No obstante el señor Caparrós, que oficia solícitamente en el lugar, recurrió tanto a su memoria como a un secreto inventario de incunables que tiene en la trastienda y en ninguno de los dos asomó el libro de Jarry.

Como se hace en las librerías de viejo, volví hasta la puerta sopesando valores. Entonces, en una esquina de la mesa central, vi de pronto el dibujo de un hombre dándole la mano a la Parca. El dibujo aparecía en la sobrecubierta de un libro, y el libro, apaisado como algunos álbumes, tenía un título en inglés impreso en letras doradas: *The Doyle Diary*. Un subtítulo (traduzco) aclaraba: "El último gran misterio de Conan Doyle"; y otro magnificaba el señuelo: "Con una investigación holmesiana sobre el extraño y curioso caso de Charles Altamont Doyle". El señor Caparrós ignoraba el origen de la pieza. Comprobé que era un libro de fabulosos dibujos y acuarelas, macabros algunos, delirantes otros como poemas de Lear, desesperados de cuando en cuando y muchas veces poblados de elfos, hadas, trasgos y monstruitos, folklóricos sí, pero violentamente personales y dignos de la colosal tradición de ilustradores que enalteció William Blake. En la contracubierta había una frase de Charles Doyle, el autor de los dibujos: "No pierdan ustedes de vista que este Libro está enteramente adscripto a la labor de un LOCO. ¿Pero dónde dirían que radica la deficiencia del intelecto, o la depravación del gusto? Si en todo el Libro pueden encontrar evidencia alguna de ambas, señálenla y úsenla en mi contra." Pagué (barato) y salí a la calle.

Hojeando, descubrí que los dibujos, acompañados de borrosas notas en lápiz, constituían el diario que Charles Doyle había llevado durante parte de su reclusión en la casa solariega de un manicomio; que Charles Doyle era, efectivamente, el padre de Arthur Conan Doyle y había muerto, si no en ese manicomio, en otro; que el primer dibujo estaba fechado el ocho de marzo de 1889, y el último el seis de junio de 1889. El calendario de un banco, en la calle Muntaner, indicaba el siete de junio de 1889.



Ante sucesos de este tipo no hace falta acentuar teóricamente el carácter misterioso de los misterios. Hay otros mundos, sin embargo, y me pareció de cajón beber algo en memoria de Jarry. Más allá de ese homenaje no era posible regodearse, porque resultó que la historia del diario de Doyle superaba trágicamente cualquier fábula paranormal: sólo en 1977 había salido a la luz, cuando una dama inglesa, tras heredarlo de un amigo que lo había adquirido dentro de un lote subastado, se lo llevó a un experto en arte victoriano. Mi ejemplar es una edición de Paddington Press, Londres, hecha al año siguiente y, en el prólogo, el estudioso Charles Baker intenta explicar por qué, durante casi medio siglo, estuvo perdido un original asombroso del inconspicuo padre del inventor del más mentado de los detectives.

Lo que sigue es la historia del dibujante loco.

Charles Altamont Doyle nació en 1832. Era hijo de John Doyle, un dublinés que sería en Londres celebrado caricaturista del período de la Regencia ("HB"), y de Marianna Conan, de notoria familia irlandesa. El libro victoriano era terreno fértil

para los buenos artistas; establecidos los Doyle en Inglaterra, amigos de Thackeray, Rossetti y Millais, sus hijos pudieron hacer carrera. Dicky Doyle ganó considerable reputación como dibujante, sobre todo en la revista *Punch*. James ilustró las *Chronicles of England* (1864). Henry, pintor, ejecutó los murales del Último Juicio en la iglesia católica de Lancaster. Pero a Charles, por así decir, el éxito le fue esquivo. Era católico y adhería estrictamente al nacionalismo irlandés; tenía cierta propensión al absurdo gráfico y el juego verbal; era mórbido, innaduro, adicto a las hadas, quizás visionario; durante buena parte de su vida estuvo enamorado de la muerte, que su catolicismo consideraba dulce y liberadora. En 1849, a los 17 años, fue a Edimburgo, empleado por la Oficina Escocesa de Obras Públicas; aunque hizo proyectos, dice Baker, de arquitecto, dibujante y constructor, aunque llegó a realizar uno de los vitrales de la Catedral de Glasgow, nunca le subieron mucho el sueldo. Pasaría el resto de su vida en Escocia, cuya atmósfera mental no era muy propicia al chiste desconcertante, si atendemos a las invectivas de Stevenson. En 1855 se casó

con Mary Foley y tuvo con ella diez hijos, el cuarto de los cuales fue Arthur.

Papá Doyle, sugirieron los biógrafos de Arthur, quería a los gatos tanto como temía a los pájaros y era propenso a las jaquecas, las depresiones y el ocio. Puede que la rutilancia del padre y los hermanos lo abrumara; en todo caso los años lo hicieron menos apto para la vida práctica y, cuando la historias de Holmes empezaron a dar beneficios, Arthur tuvo que hacerse cargo de la familia. Delicadamente, Conan Doyle adjudicó el resentimiento que sentía hacia su padre a las desavenencias intelectuales; él era agnóstico y el padre cada vez más devoto. "Creo que hay poca simpatía entre nosotros", le escribió a un amigo. Mucho después de que Charles muriera "en una casa de salud", jubilado del mundo ya hacía años, Arthur se sintió obligado a reivindicarlo. En 1924, en *Memories and Adventures*, su autobiografía, proclamó que su padre había sido el mejor artista de la familia; ese mismo año organizó una exhibición de sus pinturas. Entretanto el espiritismo, que había empezado a cultivar con denuedo, le permitía encontrarse con él en otro plano.

La culpa que despunta en todos los desagravios de Arthur no se desaviene con la oscura muerte de Charles Doyle; tampoco con las notas que acompañan a los dibujos de su diario, donde, aparte de afirmar la existencia de las hadas, por ejemplo, declara que su reclusión se debe a falsas concepciones sobre la cordura. La familia nunca quiso volver a albergarlo, sin embargo, y el diario desapareció en un arcón.

En 1977, cuando se descubrieron los dibujos, a Baker lo irritó que en la suma de las biografías de Arthur Conan Doyle no se hubiese dicho sobre el final del padre nada que excediera el balbuceo. La investigación lo llevó a descubrir que, entre 1888 y 1893, Charles Doyle estuvo en tres manicomios escoceses, en el último de los cuales, Crichton Royal, murió de un ataque epiléptico. Pero la epilepsia no era vergonzosa para los victorianos; al menos no tanto como el alcoholismo. Y Doyle había ingresado en el Montrose Royal Lunatic Asylum, donde escribió y dibujó su fabuloso diario, después de que la policía lo arrestara por ebriedad reincidente. Eso decían los archivos de Montrose.

De modo que ahí estaba el misterio: el padre de Arthur Conan Doyle era un borracho. Los dibujos que acompañan esta nota, diáfanos de infantilismo truculento, pueden contemplarse como viñetas de un relato gótico victoriano, abundante en ocultamiento, marmotismo filisteo, miedo a la diferencia y a las fantasías. La palabra "victoriano", sin embargo, es reemplazable: siempre, después de que los relatos se popularicen, alguna imagen expone lo que se había suprimido.

Pasadas las prestigiosas efemérides de 1989, miremos un rato lo que alguien dibujó, también hace 100 años, en el momento culminante de su fracaso.

Sucesos Argentinos

Sigue la Feria

Desde el 6 y hasta el 23 de abril, se desarrolla la XVI Exposición Feria Internacional de Buenos Aires "El libro del Autor al Lector". Dado que el tema de este año ha sido el ensayo, una nutrida lista de visitantes propensos a dicho género honrará las instalaciones de Figueroa Alcorta y Pueyrredón: entre otros, Doris Lessing, Dario Puccini, los españoles Rafael Argüello, Javier Sádaba y Carlos García Gual (quienes además darán una charla en el ICI el jueves 19), Carlos Monsivais, Darcy Ribeiro y Augusto Roa Bastos. Se tratarán, entre otros temas: "La literatura de América latina: miradas críticas", "Tradición y

ruptura en los sistemas literarios contemporáneos" y "Las nuevas formas de pensar el mundo". Participarán más de 400 expositores, representando a más de veinte países y a veintidós provincias argentinas y, además de innumerable cantidad de actos, habrá espectáculos, exposiciones y la novedad de un "Espacio joven" con actividades específicas organizadas por una plétera de adolescentes oriundos de establecimientos educativos, clubs y comunidades barriales.

El Eternauta recoleto

En el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930, funciona, desde hace unos meses, el Espacio de Lectura "El Eternauta", así llamado en obvio homenaje a Héctor Oesterheld. Se trata, explican sus responsables, de un "ámbito permanente, de características informales, liberado de trabas burocráticas, que tiene como finalidad incentivar el hábito de la lectura". Con un considerable catálogo de revistas y cerca de 1400 libros donados por editoriales, instituciones y particulares, el Espacio de Lectura intentará poner el énfasis en la discusión de la producción argentina y proyecta fundar, además, el primer banco activo de datos sobre artes visuales. El lugar cuenta con el aval de la Dirección General de Bibliotecas Municipales y el patrocinio de, nada menos, Miguel Briante.

Cursos, concursos

"La artesanía del texto" es el lema del taller literario que coordina Cristina Siscar. La inscripción se viene realizando desde comienzos de este mes. Los interesados en la modalidad y los diversos horarios pueden llamar al 774-1489, o dirigirse a Thames 2078.

En la misma sede y con los mismos horarios, se lleva a cabo la inscripción al primer año de cursos de la Escuela Argentina

de Historieta, a cargo de Pablo Páez, Luis Scafati, Carlos Nine, Miguel Rep y Langer (dibujo) y Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno (guion).

Las inquietas organizadoras de Mito-minas proponen, para los fastos del quinto centenario, el tema "De conquistadoras y conquistadas (1492-1992)". El primer paso es un llamado a concurso en los rubros ensayo y ficción sobre "El rol de la mujer en el descubrimiento y la conquista". Abierto a mujeres de habla hispana, los trabajos deberán oscilar entre las 1500 y las 3000 palabras y entregarse antes del 30 de noviembre de 1990. El jurado, integrado por Angélica Gorodischer, Tununa Mercado, Luisa Valenzuela y Susana Bianchi, se expedirá el 8 de marzo de 1991. Para informes, llamar a los teléfonos 791-0821, 70-4476 y 97-5288.

Gabriela Ferrero y Gustavo Rodríguez Espada, musicoterapeutas, llevan a cabo un seminario sobre sistemas de comunicación no verbal. Los interesados pueden llamar a los teléfonos 826-1398 y 83-8629.

Turbias minas en foco

El 5 de mayo próximo se inaugurará



Dani Yako

una exposición de fotografías de Dani Yako. Tendrá sede en la FotoGalería del Teatro Municipal General San Martín, Corrientes 1530, y el tema de la muestra será "Las minas de Río Turbio". Quienes conocen ya la obra de Yako sabrán que es, decididamente, imperdible.

Nueva narrativa

En el marco de la Feria del Libro, en la Sala José Hernández a las 20 horas del domingo 22 de abril, para más datos, se llevará a cabo una mesa redonda sobre "Nueva narrativa argentina: alcances y posibilidades". Participarán Sergio Bizzio, Martín Caparrós, Sergio Chejfec, Jorge Dorio, Juan Forn, Daniel Guebel, Graciela Montaldo, Alan Pauls y Matilde Sánchez y contará con la coordinación de Luis Chitarroni.

Las plumas con Antorchas

En tiempos como estos, resulta más que saludable la decisión de la Fundación Antorchas de patrocinar la actividad intelectual. En este caso, han resultado favorecidos diversos escritores, según se indica a continuación. La Fundación costeará los gastos de producción de las novelas *El divino convertible* de Sergio Bizzio; *La noche anterior* de Martín Caparrós; *Moral* de Sergio Chejfec y *El coloquio* de Alan Pauls; los libros de poesía de Vicente Muleiro (*Pimienta negra*), Mónica Tracey (*Hablar de lo que se ama*) y Liliana Lukin (título a confirmar). Por otra parte, Arturo Carrera y Eduardo Stilman han recibido sendas becas de la institución para dedicarse a escribir, aquí un libro de ensayos, éste un volumen de cuentos.

Babelones

El número (15), de Carnaval, de Babel inauguró una seductora, original, lúdica propuesta que será, qué duda cabe, del agrado de propios y extraños. A saber: que quien descubra tan sólo veinticinco (25) de entre los numerosos errores que con toda premeditación, alevosía y pizcas incluso de nocturnidad se pergeñaron en ese número para permitir este juego, recibirá como recompensa de su mediana agudeza un libro —a elección— en lista bien tupida. La correspondencia deberá indicar las palabras erradas y los números de página, y ser dirigida a Babel (Babelones), Julio A. Roca 751, 1065 Capital.

Diez años de Coca Cola en las artes y la ciencias

Diez años atrás, en un momento marcado por la uniformización de los discursos y las opacidades de la censura, los espacios culturales quedaron relegados casi en su totalidad a los fervores marginales y las previsibles miserias oficialistas.

En ese marco, el primer mérito de los certámenes organizados por Coca Cola fue el de abrir un espacio público (en aquel entonces hubiéramos dicho insospechable) para canalizar ese tipo de producción carente de alternativas. Cuento, Poesía, Novela, Ensayo, Cortometraje y Periodismo fueron las categorías de la Serie 79/80. En los años siguientes se incorporaron disciplinas de las artes y las ciencias que sufrían niveles similares de postergación.

Durante esta década, los jurados y sus decisiones han sufrido las apoloías y diatribas de rigor, quizás para confirmar con esos rituales el carácter de tradición vernácula adquirida por el premio. Fuera de las anécdotas, los 150.000 participantes en los concursos son un dato apreciable para mensurar la respuesta lograda por esta convocatoria.

En el plano estrictamente editorial, cada año registró en distintos volúmenes el material premiado. Con la natural parquedad de los catálogos, esta lista sirve para un somero recorrido de nombres y propuestas.

AÑO: 1979-1980

Disciplina: Ensayo: Contenido: "Redes,

alambiques y herencias" de Teresa Alfieri y "Juguetes y jugadores" de Graciela I. Scheines.

Disciplina: Novela: Contenido: "Identidad" de Antonio E. Brailovsky
Disciplina: Poesía: Contenido: "Diario de Babel" de Ricardo E. Gandolfo

AÑO: 1980-1981

Disciplina: Ciencias Económicas: Contenido: "El ahorro en la Argentina" de César Augusto Bonacina y María Cristina Mirabella de Sant

Disciplina: Filosofía: Contenido: "La concepción fichtean del amor" de Virginia López Domínguez

Disciplina: Historia: Contenido: "3 ensayos de Historia Argentina" Autores: Nora Siegrist de Gentile, Noemí Girbal de Blacha y Antonio E. Brailovsky

AÑO: 1981-1982

Disciplina: Crítica Literaria: Contenido: "5 ensayos de Crítica Literaria" Autores: María Rosa Lojo de Beuter, María C. Arostegui, Ana Cambiong, Ricardo Herrera y Cristina Piña (Mención)

Disciplina: Cuento: Contenido: "Narraciones" Autores: César Roitman, Hugo Abatti, Ricardo Feierstein, Carmen Fernández Sampedro, Carlos Alberto Luis, Mariano Blanco, Hugo Correa Luna, César Franco, Viviana Gorbato, Mabel Pagano y Oscar Oviedo Funes

Disciplina: Poesía: Contenido: Poemas de: Rafael F. Oteriño, Diego Angelino, Claire Bibby, Alejandro Elliff, José Pupko, Ricardo Adúriz, Leonor Calvera, Susana Chevasco, Pedro Donángelo, Gerardo Gambolini, Miguel Angel Gaya, Ruth Kaufman, Laura Klein, Santiago Kovadloff, Silvia Mazza, Héctor Medina, Liliana Mizrahi, Adolfini Mondín, Marcelo Moreno, Alejandro Rebozov, Hernán Sánchez Barros y Mario Satz

Disciplina: Psicología: Contenido: "5 Ensayos de Psicología" Autores: Mabel Goldemberg, Horacio Ejilovich Grimaldi, Marcelo Percia, Federico Urman y Benjamín J. Uzorskis

Disciplina: Teatro: Contenido: "3 Obras de Teatro" Autores: Jorge Huertas, Francisco Ananía y Jorge Hayes

Disciplina: Música Sinfónica: Contenido: "Pasajes" de Eduardo Chechchi

Disciplina: Música Sinfónica: Contenido: "El monte análogo" de Javier Giménez Noble

Disciplina: Antropología: Contenido: "4 Ensayos de Antropología" Autores: Ernesto Piana, Ana María Cousillas, Flora J. Losada y Alicia I. Martín, Rosana Guber y Juan Mauricio Renold

AÑO: 1982-1983

Disciplina: Derecho: Contenido: "La inseminación artificial y el derecho de familia" de Alberto Di Cio

Disciplina: Novela: Contenido: "La risa del cuervo" de Alejandra Nicolson

Disciplina: Novela: Contenido: "Las noches generales" de José R. Pupko

AÑO: 1983-1984

Disciplina: Filosofía: Contenido: "El ab-

soluta no sustancial" de Samuel M. Cabanchik

AÑO: 1984-1985

Disciplina: Ciencia Política: Contenido: "2 Ensayos de Ciencia Política" Autores: Mónica Meliné Panosyan y Mateo Goretti, y Horacio Daniel Rosatti

Disciplina: Historia: Contenido: "Progreso, crisis y marginalidad en la Argentina moderna" de Noemí Girbal de Blacha

Disciplina: Psicología: Contenido: "5 Ensayos de Psicología" Autores: María Inés Bujaldón de Martín y Silvia Giacometti de Allemand, Olga Irene Sáenz y Herilda Fernández, Graciela Stefani y Mario E. Bosco, Fernando Marcelo Silberstein y Benjamín Jaime Uzorskis

AÑO: 1985-1986

Disciplina: Derecho Constitucional Argentino: Contenido: "5 Ensayos de Derecho Constitucional Argentino" Autores: Pablo Gustavo Hirschmann, Horacio Daniel Rosatti, Alberto Rubén Vicente, Andrés de la Cruz, Marcela Fideleff

AÑO: 1986-1987

Disciplina: Literatura Infantil: Contenido: "Narraciones de Adela Basch, Oscar Delgado, Graciela D'Luca de Biale, Estela Gadea de Leiguarda, Miguel A. Molino, Zulema Moret, Juan Grisín, Carlos Gabriel Schapira y Silvia Segat de Massa

AÑO: 1987-1988

Disciplina: Sociología: Contenido: "4 Ensayos de Sociología" Autores: Roberto Gargarella y Silvio Heimann, Claudio Lanouguere, Eduardo A. Campi y Alejandro Piscitelli

Camino de utopía

Por Carlos Fuentes



Europa encuentra en América un espacio que da cabida al exceso de energías del Renacimiento. Pero encuentra también un espacio para limpiar la historia y regenerar al hombre. Montaigne no tiene la suerte de Vespucio. El ensayista francés no ha estado, como el cartógrafo florentino, en Utopía, pero quisiera haber tenido "la fortuna de... vivir entre esas naciones, de las que se dice que viven aún en la dulce libertad de las primeras e incorruptibles leyes de la naturaleza".

Este deseo nace de una desesperación perfectamente expresada por Alfonso de Valdés, el erasmista español y secretario del emperador Carlos V: "¿Qué ceguera es ésta? Llamámonos cristianos y vivimos peor que turcos y que brutos animales. Si nos parece que esta doctrina cristiana es alguna brujería, ¿por qué no la dejamos del todo?"

Con menos énfasis pero con idéntica persuasión, Erasmo le pedía al cristianismo que creyera en sí mismo y adaptara su fe a su práctica: el cristianismo exterior debería ser el reflejo fiel del cristianismo interior. Predicó, en efecto, la reforma de la Iglesia por la Iglesia. Como suele ocurrir, mientras esto no ocurrió Erasmo gozó de la popularidad inmensa que el enfermo reserva al médico que le dice: "Vas a curarte". Pero cuando el cirujano se presentó, cuchillo en mano, a arrancar el tumor, el amable crítico fue arrojado fuera de la ciudad, a reunirse con el temible quirúrgico de la iglesia de Roma, Martín Lutero. Erasmo resistió esta asimilación, se mantuvo fiel a Roma, pero el educador de la cristiandad era ya el hereje, el réprobo, el autor prohibido.

Existe en la Cosmografía de Munster un retrato de Erasmo censurado por la Inquisición española: las facciones nobles del humanista están rayonadas brutalmente con tinta, sus cuencas vaciadas como una calavera, su boca deformada y sangrante como la de un vampiro. El verdadero Erasmo es la imagen de la inteligencia irónica

pintada por Holbein, como Martín Lutero es la dura, plebeya, extenuada imagen pintada por Cranach e interpretada por Albat Finney en la pieza teatral de John Osborne.

Erasmo, el primer teórico de la Reforma, jamás se unió a la reforma práctica de Lutero, no sólo por fidelidad a la Iglesia sino por una profunda convicción de la libertad humana: Erasmo reprochaba a Lutero sus ideas sobre la predestinación y reclamaba, desde la Iglesia pero para la sociedad civil capitalista prohibida por el protestantismo, "un poder de la voluntad humana... aplicable en múltiples sentidos, que llamamos el libre arbitrio": "¿De qué serviría el hombre... —pregunta Erasmo— si Dios lo tratase como el alfarero a la arcilla?"

La utopía

La paradoja de este debate, claro está, es que la severidad fatalista de Lutero desembocaría en sociedades de creciente libertad civil y desarrollo económico, en tanto que la fidelidad erasmiana al libre arbitrio dentro de la ortodoxia cristiana contemplaría la parálisis económica y política impuesta al mundo español por el Concilio de Trento y la Contrarreforma. Entre estas opciones, Europa se desangra en las guerras de religión, esa época terrible que Bertolt Brecht evoca en la figura de la Madre Coraje; "vestida de trapos y de podredumbre", en la que "la victoria o la derrota" es "una pérdida para todos". Pero adiós ilusiones: "Lo peor se hace para el comercio. En vez de manteca, se vende plomo". Y nuestros hijos mueren.

Tomás Moro respondió a estas realidades con la idea de Utopía. En la sociedad excéntrica de Utopía, una sociedad sin cristianismo pero con derecho natural, tanto los vicios como las virtudes del paganismo y del cristianismo podrían observarse con más claridad. Moro escribe su

Utopía como una respuesta a la Inglaterra de su tiempo y al tema económico que apasionaba a sus contemporáneos: el fin de la comunidad agraria antigua y su sustitución por el sistema capitalista de la *Enclosure*, que acabó en el siglo XVI con las tierras comunales, cercándolas y entregándolas a la explotación privada.

Al invocar en la Utopía una sociedad basada en el derecho natural, Moro imaginó el encuentro del Viejo Mundo y el Nuevo Mundo no sólo como el encuentro del cristianismo y el paganismo, sino como la creación de una nueva sociedad que acabaría por compartir tanto las virtudes como los defectos de las sociedades cristianas y aborígenes.

La Utopía de Moro no es la sociedad perfecta. Abundan en ella rasgos de crueldades y exigencias autoritarias. En cambio, la codicia ha sido extirpada y la comunidad restaurada. Pero los rasgos negativos amenazan constantemente a los positivos: Utopía no es un libro ingenuo, y gracias a su dinámica de claroscuros y opciones constantes, es una obra que deja abiertas tres cuestiones interminables, que continúan siendo parte legítima de nuestra herencia, y de nuestra preocupación:

La primera es la cuestión del placer del cuerpo y de la mente. Moro nos recuerda que ni uno ni otro son pecaminosos.

La segunda es la cuestión de los valores de la comunidad y su situación respecto de los valores individuales y los valores del estado. Moro coloca los valores comunitarios por encima del individuo y del estado, porque considera que éstos sólo son una parte de la comunidad.

La tercera es la cuestión, derivada de las dos anteriores, de la organización política. Si el placer de cuerpo y mente son buenos, y la comunidad superior al individuo y al estado, entonces, nos dice Moro, la organización política debe estar constantemente abierta y dispuesta a renovarse.

Estos son valores utópicos positivos que conviene tener presentes mientras da-

mos forma a nuestra historia y a nuestra cultura contemporáneas.

Tomás Moro

La Utopía de Tomás Moro es un libro sumamente personal: es, como casi todos los grandes libros, un debate del autor consigo mismo: un debate de Moro con Moro, pues como dijo William Butler Yeats, de nuestros debates con los demás hacemos retórica, pero del debate con nosotros mismos hacemos poesía. El libro nos permite ver a Moro y a su sociedad en el acto de entrar a la edad laica. En efecto, lo que Moro hace en la Utopía es explorar las posibilidades de la vida secular para él y para todos. Explora el tema, infinitamente fascinante, de la relación del intelectual con el poder: ¿Debe un hombre sabio servir al rey? Explora la combinación de elementos que podrían crear una sociedad buena. Al permitirles a los habitantes de Utopía que vivan como le gustaría vivir a él, Moro ofrece un ideal de vida muy personal. Los aspectos desagradables, disciplinarios y misóginos de Utopía son, al cabo, valores para Tomás Moro, porque a él le hubiese gustado ser un sacerdote casado que trae el claustro a la corte.

Pero acaso el aspecto más interesante del libro es que Moro ofrece esta imagen del mundo posiblemente más feliz, o más feliz posible, sometiéndolo a una crítica que no renuncia a la ambigüedad y a la paradoja como instrumentos de análisis. Retengamos estas lecciones mientras pasamos a considerar el arribo de Tomás Moro en el Nuevo Mundo, llevado de la mano de su más fervoroso lector, el fraile dominicano Vasco de Quiroga.

La influencia de Moro y las tareas de Quiroga en la Nueva España han sido objeto de brillantes y exhaustivos estudios realizados por Silvio Zavala. Recuerdo asimismo que Alfonso Reyes llamó a Quiroga uno de "los padres izquierdistas de

América". Estos hombres religiosos pusieron pie en tierras que los ángeles no se atrevían a pisar, pero donde los conquistadores ya habían entrado, como el día descrito por Octavio Paz, pisando fuerte, a la española.

Voraces conquistadores, descritos por Pablo Neruda en una secuencia de sus memorias: devorándolo todo, patatas, huevos fritos, ídolos, oro, pero dándonos a cambio de ello su oro: nuestra lengua, la lengua española. **Ruidosos conquistadores**, cuyas voces ásperas y resonantes contrastaban con las voces de pájaro de los indios. Una vez escuché a un mexicano de voz dulce y discreta preguntarle al poeta español León Felipe:

—¿Por qué hablan tan fuerte ustedes los españoles?

A lo cual León Felipe contestó imperativamente:

—Porque fuimos los primeros en gritar ¡Tierra!

Cruelles conquistadores: los humanistas los acusaron de pisotear las tierras de Utopía y devolverlas a la edad de hierro. Los religiosos que también eran humanistas, también los acusaron; el valiente mundo nuevo y su buen salvaje estaban siendo esclavizados, herrados, asesinados por los hombres armados del Viejo Mundo que descubrieron y proclamaron que ésta era la tierra de Utopía, la tierra de la Edad de Oro.

El Nuevo Mundo

Los frailes humanistas llegaron al Nuevo Mundo pisándoles los talones a los conquistadores. En 1524, los llamados Doce Apóstoles de la orden franciscana llegaron al México de Hernán Cortés; fueron seguidos en 1526 por los dominicanos, entre ellos Quiroga. Llegaron a asegurarse de que la misión civilizadora del cristianismo —la salvación de las almas— no se perdiese en el ajeteo de la ambición política y la premura de la afirmación maquiavélica. Bartolomé de las Casas fue el denunciador supremo de la destrucción de Utopía por quienes inventaron y deseaban la Utopía. Pero Vasco de Quiroga no vino a denunciar, sino a transformar la Utopía en historia.

Llega con el libro de Tomás Moro bajo el brazo. La lectura de Moro simplemente identifica la convicción del obispo dominicano: Utopía debería ser la Carta Magna, la constitución de la coexistencia pacífica entre el mundo devastado de los indios y el mundo triunfalista del hombre blanco en el Nuevo Mundo. Quiroga, cariñosamente llamado "Tata Vasco" por los indios purépechas, es animado por la visión del Nuevo Mundo como Utopía: "Porque no en vano sino con mucha causa y razón este acá se llama Nuevo Mundo, y es lo Nuevo Mundo, no porque se halló de nuevo sino porque es en gentes y cuasi en todo como fue aquel de la edad primera y de oro, que ya por nuestra malicia y gran codicia de nuestra nación ha venido a ser de hierro y peor" (Vasco de Quiroga citado por Silvio Zavala).

Para "Tata Vasco", sólo Utopía podía salvar a los indios de la desesperación. Los "hospitales" o comunidades utópicas fundadas por Vasco de Quiroga en Santa Fe y en Michoacán aplicaron literalmente las enseñanzas de la Utopía de Moro: propiedad comunal, jornada de trabajo de seis horas, prohibición del lujo, magistraturas familiares y electivas, y distribución equitativa de los frutos del trabajo.

Quiroga fundó estas comunidades en 1535. Ese mismo año, Tomás Moro fue decapitado en Inglaterra por órdenes de Enrique VIII. Como dice Eugenio Imaz en su espléndido ensayo sobre el tema, Topía y Utopía, Moro es un auténtico mártir de



la filosofía, testigo de la razón ante la razón de estado, de la Utopía ante la Topía: la pareja de Sócrates. Acaso también sabía —añade el filósofo español— cómo se está frustrando la gran ocasión de América, como lo veía utópicamente Quiroga".

La gran ocasión de América:

Entre 1492 y 1640, la población indígena de México y de las Antillas descendió de 25 millones a un millón, y la de la América del Sur de tres millones y medio a medio millón.

El buen salvaje

Fue esclavizado en la mina, la encomienda, en el latifundio y la mita. La edad de oro se convirtió en la edad de hierro. La utopía murió. Y, sin embargo, el problema de la utopía persiste. ¿Por qué? Mircea Eliade habla del sustrato mítico de la literatura y la historia para decirnos que es la evidencia de que el hombre no puede escapar al tiempo porque nunca hubo ni habrá un tiempo sin tiempo. La función del mito es proclamar que el tiempo existe y que debe ser dominado si queremos recuperar el tiempo original. Pero, ¿por qué hemos de desear esta reconquista del tiempo original? Porque la memoria nos dice que, entonces, éramos felices: vivíamos en la edad de oro.

El arte ha caminado una larga avenida en busca de la tierra feliz del origen, de la isla de Nausicaa en Homero, a la visita irónica de Luis Buñuel a una isla de esqueletos y excrementos en su película *La Edad de Oro*, pasando por las Arcadias sin penas de Hesíodo, la edad de la verdad y la fe en Ovidio, la primavera cristiana de Dante, la edad de los arroyos de leche en Tasso y, finalmente, su agria desembocadura en el poema de John Donne: "Las doradas leyes de la naturaleza son derogadas..." y su desencantado recuerdo en Cervantes: "Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quienes los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en

ellos el oro, que en nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces, los que en ella vivían, ignoraban estas dos palabras de *tuyo y mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas le ofrecían... Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia; aún no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre, que ella, sin ser forzada, ofrecía por todas las partes de su fértil y espacioso seno..."

Todos ellos hablan de un tiempo, no de un lugar. *U-topos* quiere decir: *No hay tal lugar*. Pero la búsqueda de Utopía se presenta siempre como la búsqueda de un lugar y no de un tiempo: la idea misma de Utopía, en América, parece marcada por el hambre de espacio propia del Renacimiento. El Mundo Nuevo se convierte así en una contradicción viviente: América es el lugar donde usted puede encontrar el lugar que no es. América es la promesa utópica de la Nueva Edad de Oro, el espacio reservado para la renovación de la historia europea. Pero, ¿cómo puede tener un espacio el lugar que no es? El mundo indígena, el mundo del mito, contesta a esta pregunta desde antes de ser conquistado. La utopía sólo puede tener tiempo. El lugar que no es no puede tener territorio. Sólo puede tener historia y cultura, que son las maneras de conjugar al tiempo.

Topía

Tomás Moro describe la ironía de esta verdad cuando envía a su viajero utópico, Rafael Hitlodeo, de regreso a Europa. Pero él no había regresado, nos dice Moro, ni el

lector tampoco: "Si usted hubiera estado en Utopía conmigo y hubiera visto sus leyes y gobiernos, como yo, durante cinco años que viví con ellos, en cuyo tiempo estuve tan contento que nunca los hubiera abandonado si no hubiese sido para hacer el descubrimiento de tal nuevo mundo a los europeos..."

En su novela *Los pasos perdidos*, el escritor cubano Alejo Carpentier concibe su ficción como un viaje en el espacio. Orinoco arriba, hasta las fuentes del río, pero también como un viaje en el tiempo. El movimiento de la novela es una conquista del espacio, pero también una reconquista del tiempo.

El viajero de Carpentier, a diferencia del de Moro, pasa de las ciudades modernas a los ríos de la conquista, a las selvas anteriores al descubrimiento, a "la noche de los tiempos", donde todos los tiempos se reúnen en el mismo espacio. Viajando hacia atrás, hacia "los compases del Génesis", el Narrador de Carpentier se detiene al filo mismo de la intemporalidad y sólo allí encuentra la Utopía: un tiempo donde todos los tiempos coexisten, así como Borges encontró en "El aleph" el espacio donde todos los espacios coexisten.

Su narrador, como el de Tomás Moro, ha estado en Utopía y ha vivido su tiempo perfecto, un instante eterno, una edad de oro que no necesita ser recordada o prevista.

Tanto Moro como Carpentier quisieran permanecer en Utopía. Pero ambos sucumben a la racionalización de sus culturas modernas: deben regresar y contar sobre Utopía a fin, dice Moro, de "hacer el descubrimiento de tal nuevo mundo a los europeos"; a fin, dice Carpentier, más de cuatro siglos después, de comunicarle la existencia de Utopía a "un joven, en alguna parte", que "esperaba tal vez mi mensaje para hallar en sí mismo, al encuentro de mi voz, el rumbo liberador".

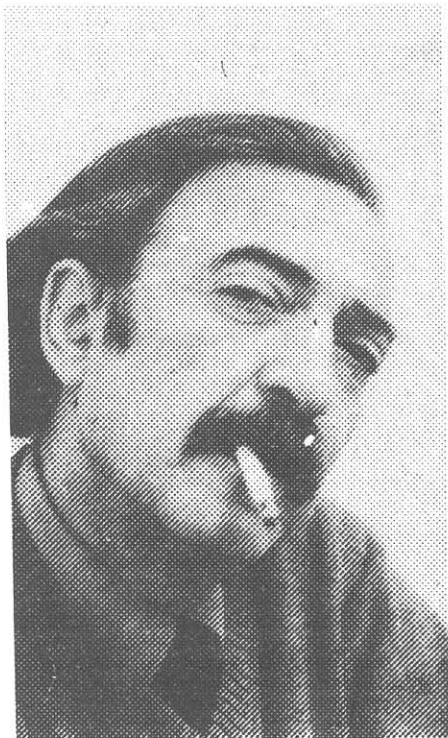
Pues si la Utopía es el recuerdo del tiempo feliz y el deseo de reencontrarlo, es también el *deseo* del tiempo feliz y la voluntad de construirlo. "No regresar" es el verbo de la utopía de la edad de oro original: permanecer en el origen, hacer del pasado un presente.

"Regresar" es el verbo de la utopía de la ciudad nueva donde reinará la justicia: dispararse hacia el porvenir. Los narradores de Tomás Moro y de Alejo Carpentier están divididos por esta doble utopía: se debaten entre encontrar lo perdido y conservarlo o regresar, comunicar, reformar, liberar. El protagonista de *Los pasos perdidos* comete, al cabo, "el irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional puede serlo dos veces".

Juan Bodino, el autor de los *Siete Libros de la República* sobre los cuales se fundan la teoría y la práctica de la monarquía centralizadora francesa, ofrece una variante típicamente francesa al tema de la utopía en el Nuevo Mundo. Escribe en 1566 para dudar, simplemente, de que la utopía pueda tener lugar entre pueblos "primitivos" o que éstos estén a punto de regenerar a la corrupta Europa. Bien pudiera ser que los nobles salvajes viviesen también "en una edad de hierro" y no en una edad de oro. De acuerdo con Bodino, lo que el Nuevo Mundo tenía para ofrecer era una vasta geografía, no una historia feliz: un futuro, no un pasado.

Antes de que esta profecía original de América —como Futuro se volviese indebidamente optimista, Bodino puso todos nuestros pies en la tierra mediante el elogio sencillo, aunque elegante de la realidad: El Nuevo Mundo es extraordinario por la muy ordinaria razón de que existe. América es y el mundo, al fin, está completo. América no es Utopía, el lugar que no es. Es Topía, el lugar que es. No un lugar maravilloso, pero el único que tenemos.

Carta a mi madre. Juan Gelman. Libros de Tierra Firme. Buenos Aires, 1989, 29 págs. Alrededor de A 20.000



"La memoria es la lectura de uno mismo al revés"
(Walter Benjamin)

¿Cómo se despliega uno (el que escribe) en la superficie de este poema que leemos? Los fragmentos que componen *Carta a mi madre*, el último libro de Juan Gelman, se muestran al lector como un diseño de múltiples entradas, viajes, exilio y expulsión: marcas obsesivas de las ideas y vueltas de un cuerpo que se re-hace y se re-escribe en continuo movimiento. De una madre a otra madre. Del amor al duelo. De la fusión al corte.

"Deseo es aquel que huye de su madre"
(José Lezama Lima).

Por eso, en estos poemas que traza Gelman no hay fronteras. Como pensaban los estoicos el mundo: existen cuerpos y sus mezclas (estados, pasiones, acciones: los "incorporales"). Del encuentro de dos cuerpos y su mezcla surge el tercero que testimonia el lenguaje: la amorosa indeterminación que deviene de este doble mundo-doble rostro en el que se inscriben madre e hijo. No hay límites ni fronteras en este despliegue. Asistimos a mezclas e intercambios ("te hijé", "me amadraste"), separaciones e inclusiones, huidas

y recuentos. Presente, pasado y futuro en simultaneidad contenida: "¿cada desencontrarnos fue la prueba del encuentro anterior?// ¿así marcaste el infinito?" La barra de Gelman (que separa no convencionalmente tramos de escritura poética) adquiere un sentido casi preciso: corte y división de aquello que no cesa de huir. Por eso también la pregunta como forma sostiene el poema: el tono de voz asciende levemente hacia el final de la frase y mantiene la tensión en suspenso sobre la siguiente: nunca un signo que concluya el duelo, que termine este aliento de amor-dolor. Qué otra forma sino la interrogación, el puro movimiento de un deseo siempre inconcluso: la escritura. Perentoria, insistente y febril como toda exigencia de amor.

"La exigencia de amor." Epígrafe que Roland Barthes coloca debajo de una foto que lo muestra niño en brazos de su madre. Dos cuerpos y dos sujetos, y un solo estado o pasión móvil, fluyendo de uno a otro. Se ama, se exige sin cara o con un "doble rostro", que es el mismo. Y Gelman imprime sabiamente en el lenguaje, insisto, ese acto de fusión y movimiento: nada ocupa el lugar de siempre, todo se halla en proceso de ser el otro. Sustantivos, adjetivos, verbos ya no son: viajan. Porque nada es seguro ("¿es más con vos que mismo yo?") mientras se expone la aguda tensión del amor, que va del reproche a la culpa, de la pena a la exaltación.

"...este amor no vive de permisos sino de violenta necesidad"
(Kafka a Felice).

Qué otra forma, entonces, si no la carta para el que quiere escribir el amor y afronta esa región donde el lenguaje es a la vez demasiado y demasiado poco, excesivo y pobre a la vez. La carta como vida que mantiene al exiliado en pie. Son obvias las analogías que el lector puede hacer a partir de este poema: madre-patria-vida/expulsión-exilio-muerte. Parece más feliz dejar de lado este doble sentido evidente y atender a una dirección aparentemente simple: se escribe a la madre muerta una exasperada pregunta, extenso soliloquio amoroso para la Ausente. En este momento, escribir es entrar en un sueño más profundo. Es decir: muerte. Porque sobre el hilo de la escritura se vuelve a ella, un cuerpo nunca abandonado y siempre ausente: "poderosa: ¿soy el que vos/moris?".

Más allá de todas las implicancias y analogías que este largo poema puede suscitar en el lector, queda como resto la capacidad de Gelman para enfrentar la escritura de aquello que fácilmente podríamos catalogar como lugar común (asociaciones con la patria-exilio, la caída en el amor tanguero a la madre), de manera que lo obvio se re-pliega ante nuestros ojos de un modo sutil que juega a escaparse. Cómo, si no, entender la dificultad para citar este poema: imposible encontrar un comienzo y un final de verso o párrafo o fragmento; la barra de Gelman corta y a la vez indetermina, se confunde con las marcas convencionales que usamos para indicar el final de verso en una cita. ¿Cómo señalar, mientras citamos, que esta barra no es esa otra barra? La incomodidad de no poder citar coloca al lector en el movimiento incisivo (y placentero) de la re-lectura: un movimiento inapellable, signo de aquello que nuestra mirada no puede abandonar.

"...¡tu mirada hacia mí para que sepa que te amo/ irremediablemente?"

Como la voz de este enamorado prendido de una mirada ausente: la foto de la madre joven convoca desde la palabra un cuerpo muerto, negado y a la vez presente en la tensión exasperada del discurso amoroso. Allí nos confundimos el que lee y el que escribe. Nosotros también miramos una foto y hacemos de este rumor que desprende la mirada un acto de convocatoria para los cuerpos ausentes. Aquí, donde los cuerpos faltan. Y eso es algo que Gelman conoce bien.

Delfina Muschietti.

Madagascar. Luis Bacigalupo. Último Reino. Buenos Aires, 1989, 85 págs.

Las purpurinas. Luis Bacigalupo. Último Reino. Buenos Aires, 1989, 45 págs.



Madagascar ("Un libro en el que las palabras dicen lo que quieren. Dicen porque quieren", según el babélico decir de Luis Chitarroni en contratapa) es ante todo un libro acústico. Después de varias lecturas, se verá o, mejor dicho, se escuchará un rumor, una musiquilla en el caracol del oído. Una lectura en voz alta confirmará la sensación. ¿Qué hay en Madagascar? Hay un mar, y un mar de "tesoros de piratería libresco" (Chitarroni *dixit*), y un territorio insular en medio. El libro está estructurado en cuatro partes (En la mar médulas; ¡Qué mar! ¡Qué males!; Madagascar; La mer est une merde) pero debe leerse como un largo poema. Un territorio donde resuenan los ecos de una escritura que se reconoce deudora de algunos varios nombres y sobre todos uno: Néstor Perlongher. La mención es obligada en tanto Bacigalupo la explicita en una suerte de homenaje al poema y al poeta de "Cadáveres". Así se lee en la página 35: "En la nadería aterida de la sal/ donde resuena estentóreo el hielo/ de la aguada. Algas. Almas. Nalgas. En las piedras/ En las incrustaciones de un/ nácar sulfurado/ En el banlon del saquito del poeta almirado" (...) Y más adelante surgen los jades, las perlas, el frenesí y otros materiales que atesora el polémico neobarroco. Y es aquí donde cabe la pregunta: ¿Desde dónde leer Madagascar? ¿Se podría pedir una lectura inocente? ¿O nos dejamos llevar por esos mares escuchando la música de las sirenas sin temor al naufragio? ¿Es este exceso de amor por una forma un tributo que Bacigalupo rinde a un autor que a todas luces admira o es parodia? ¿Pero parodia sobre qué? La duda boga en el mar de la lectura, sobre todo si se tiene en cuenta la personal ironía de Yo escribía un poemita o los diversos registros épicos de El relumbrón de la claraboya. Esos elementos se difuminan en Madagascar. Hay un dejarse llevar (tal vez sea eso lo que Bacigalupo nos pide) con los riesgos de ser devorado por la máquina proliferante neobarroca. Tal vez esa apropiación sea un desafío que Bacigalupo se impuso a sí mismo, decidido a un tono, a adentrarse en ciertos flujos del lenguaje que partieron las aguas de la poesía rioplatense de los últimos años. Una búsqueda riesgosa que ante todo logra una coherencia tonal, aun a costa de perder a veces la voz propia.

Esa búsqueda poética se reafirma sin embargo en *Las purpurinas* donde la lengua muda, cambia de coloración, y sin embargo se amalgama, casi contestando, completando la iniciada en el libro anterior. Dos largos poemas que soslayan lo anecdótico y donde paradójicamente, en sus oscurecidos, reduce lo más personal de Luis Bacigalupo. Filisidad, humor (orgánicos humores) y cierta perversidad. "Ofensiva: YO ESTOY A LA OFENSIVA." Porque si intentas doblegarme, cariño, negra guasca caerá sobre tu áurea/ Ahora que tu vientre te doblega y exátrime púlsate", nos dice al final de "Ni pulsar pienso lo endable", el poema de la primera parte. En "La yilé" lo que se corta es el lenguaje, hay algo de la causticidad de Osvaldo Lamborghini. Un amague narrativo que se interrumpe con la aparición de algunos versos que remedan (ahora sí) un barroquismo parodiado. Aquí la música es reemplazada por el jadeo. Una respiración que se sofoca. Acercándose y alejándose de tópicos que se exponen al filo de la lengua, a sus rebarbas. Así, *Las purpurinas* intentan fijar lo que Madagascar quiere diluir. Habrá que esperar el próximo.

Alejandro Ricagno

RECIENVENIDOS

En el aura del sauce (Antología). Juan L. Ortiz. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, 1989, 200 págs. Esta coedición con la Municipalidad de Rosario tiene entre otras virtudes la de presentar una cuidada selección de los textos a cargo de Hugo Gola. La antología va desde *El agua y la noche* (1924-1932) hasta *La orilla que se*

abisma, publicado por primera vez en 1970. En el prólogo, dice Juan José Saer: "La visita a Juan L. a Paraná se transformó desde mediados de los años '50 en un ritual iniciático de la joven poesía argentina. Este hecho relativiza su marginalidad y lo pone más bien en el centro de la actividad poética de los últimos cuarenta años, y puesto que su inexistencia para la cultura oficial es evidente, deberíamos preguntarnos si esa inexistencia no es representativa del lugar marginal



que ocupa la poesía en nuestra sociedad, no únicamente en lo relativo al cuadro de honor expuesto en los paneles de los ministerios y a la distribución de prebendas, sino también en cuanto al circuito comercial del libro, en el que la expresión poética debe resignarse a cederle el paso a mercancías de consumo más inmediato. Por su marginalidad de estas instancias (...) la obra de Juan (...) se vuelve síntoma, pero también faro y emblema".

La vida como puede. Ana Calabrese. Último Reino. Buenos Aires, 1989, 92 págs. Libro de materiales y asuntos diversos. Va de la prosa al poema breve, pero quizá lo que mejor transite sean los poemas de larga tirada vertical, al modo de Ungaretti. "Hagamos una pequeña estirpe/ dispuesta a amar/ la vida/ hasta inmolarse".

Muerte en fuga y otros poemas. Paul Celan. Traducción del alemán de Rogelio Bazán. Último Reino. Buenos Aires, 1989, 90 págs.

PAUL CELAN
MUERTE EN FUGA
Y OTROS POEMAS
EDICIONES ÚLTIMO REINO

En 1969 Paul Celan conoció Jerusalén. Esa tierra debió ser para él una ocasión de zozobra: en encuentro que a la memoria le prodigan sus apariciones. Su familia murió en Auschwitz, ejecutada. No es difícil imaginar el modo en que durante esa visita lo volvió a impensar la letra *álef* del alfabeto hebreo. *Álef* es la vecindad y la distancia que impone el idioma para *verdad* y *muerte*. *Emet* y *met*, las palabras que el Golem lleva en la frente para sellar su mandato y que refiere el docto Scholem en un lugar de su volumen. "Nadie nos volverá a amasar de tierra y barro, nadie hablará a nuestro polvo", dice Celan en el poema "Salmo". El año siguiente al del viaje, 1970, Celan se ahogó en el Sena. No vale la pena detenerse en la vecindad y la distancia que entre nosotros riman el río con el poeta, porque para quien vivió en París no debe haber suicidio más corriente, más silencioso.

El príncipe Saurau, con su natural procacidad, argumenta en *Trastorno*, la novela de Thomas Bernhard: "Con cada libro descubrimos, para nuestro espanto, un hombre impreso a muerte por los impresores, editado a muerte por los editores, leído a muerte por los lectores". Antes que la canónica descripción del escritor mortificado, interesa subrayar en las palabras de Saurau la nítida familiaridad de la muerte en un libro. Algo que saben los lectores de Kafka y que está espléndidamente comentado por Blanchot a propósito de un pasaje de los *Diarios* donde el escritor aparece en relación con la muerte. Esa relación y su efecto, el motivo de su desocultación, tienen un poderoso arraigo en la literatura escrita en alemán. George Steiner, que entendió el lenguaje como un cuerpo vivo, muestra (*Lenguaje y Silencio*) de qué modo la brutalidad y la malicia destructiva del nazismo descompusieron el idioma alemán, lo violentaron impregnándolo de horror, y cómo el acontecer de la muerte se libró en ese cuerpo, cómo lo redujo a un punto de no retorno. La obra poética de Celan se desenvuelve en ese espacio. Con Celan leemos la turbación del exilio contemporáneo de la lengua. "Toda la poesía de Celan es traducción al alemán. En el curso de esta traducción, la lengua receptora es expuesta a la intemperie, desmantelada, particularizada y personalizada; a tal punto, que raya en los límites de la no comunicación. Se convierte entonces en un 'meta-alemán', libre de las impurezas históricas y políticas y, por ello mismo, susceptible de ser usado después del holocausto por una voz profundamente judía"; así describe el mismo Steiner (Después de Babel) la poesía de Celan, a quien

no vacila en considerar como el poeta más importante de esta última mitad de siglo.

Los poemas de Celan no conceden ninguna prueba testimonial, se apartan del duelo imitativo de los hechos. La evocación del espanto está fuera de sus límites. Y sin embargo está ahí, es una presencia. El espanto, pero fuera de la convención formal del alegato. No hay ahí nada que pueda ser medido con la extensión de una realidad anterior. Sólo eso es real. La experiencia unida al lenguaje. Como quería Mallarmé, la poesía está hecha de palabras y no de ideas. "Hierba, escrita separadamente/ —dice Celan— Las piedras, blanco/ con la sombra de los tallos: /No leas más —¡mirar! no mires más —¡andar!"

Leer a Celan es verse por un momento con la verdad. El escándalo de una verdad que no puede ocultar su belleza sinistra. Pensamos que es un error, una falla, lo que desencadena su fluidez. Como en el *dejá vu* se gira la cabeza para reencontrar el espacio inmediato. Las pertenencias. Todo en su sitio. Fernando Pessoa definió la precisión poética de ese momento. "Espero pues, asomado al puente, que se me pase la verdad, y que me restablezca nulo y ficticio, inteligente y natural. Ha sido un momento, y ya ha pasado. Ya veo los muebles que me rodean, los dibujos del papel viejo en las paredes, el sol por las ventanas polvorientas. He visto la verdad un momento. He sido, con conciencia, lo que grandes hombres son con la vida." Puede que esa alegría espere en los poemas de Celan. Se dice de la poesía que es un arte oscuro, y la poesía de Celan lo es. Pero esa ocultación no es un obstáculo para el sentido. Lo que ilumina se ilumina con esa extraña intensidad que después se pierde. "Da a tu palabra también el sentido/ dale las sombras/ (...) Mira alrededor: /ve cómo lo viviente deviene entorno/ ¡Con la muerte! ¡Lo viviente! Verdad habla quien sombras habla." ("Habla tú también", del libro *De umbral a umbral*, 1955). Este es quizá el único poema que vuelve explícito el universo poético de Paul Celan, "Todesfuge" ("Fuga de muerte"), una de sus composiciones más conocidas lo dice de otro modo: "Negra leche del amanecer te bebemos de noche/ Te bebemos de mañana y al mediodía te bebemos por la/ tarde/ bebemos y bebemos un hombre vive en la casa que juega/ con las serpientes que escribe/ que escribe al anochecer a Alemania tu dorada cabellera/ Margarita".

El crítico es un perito. Al lector le ocurren cosas. Cuando la poesía, como se dice, habría llegado al límite de sus posibilidades, una especie de ocaso que la adormece, la obra de Celan, como en la leyenda del Golem, lleva la palabra en la frente, y esa palabra es lo que hace una obra de una obra.

Deviene pues de una lógica contundente y definitiva que en esta época miserable, de cretinismo monetario y hundimiento, estamos delante de una edición cuidadísima, una de las pocas en castellano, de esta obra. La correcta traducción estuvo a cargo del poeta Rogelio Bazán (1931-1988). El libro reúne poemas que van de *La arena de las urnas*, su primer libro, hasta el póstumo *Parte de nieve*, de 1971.

Américo Cristóbal

RECIENVENIDOS

Canclonero contra el mal de ojo. *Maria Elena Walsh*. Sudamericana. Buenos Aires, 1989, 90 págs. Cuarta edición (la primera es de 1976) de este volumen que reúne letras de canciones —quizá no tan memorables como las dedicadas a los niños— de la autora de "La reina batata". Hay temas como "Orquesta de señoritas", musicalizado por Chico Novarro, o "Magoya", que se conoció con música de Héctor Staponi, o la popular "Como la cigarra", que quedó asociada a la voz de Mercedes Sosa. Hay también un largo poema, "Eva", que, después de narrar los días de julio de 1952 cuando la señora habría entrado en la inmortalidad, reflexiona: "No sé quién fuiste, pero te jugaste" y, más abajo, "Cuando juntas las reas y las monjas/ (...) arrebatemos la liberación", versos, como se ve, de intrépido brío feminista.

La historia del presente. *Ricardo Gilabert*. Rinzi. Buenos Aires, 1989, 73 págs. Cuarto libro de Gilabert (Ceniza, 1983; Epica del instante, 1987; Inefábulas, 1987; Barroca mente, 1988), construido en la tradición apócrifa, incluye seis títulos que corresponden a seis poetas diferentes. Entre ellos, dos son de

La golosina

Hipertrofia poética. El perro se ha ido de casa, pero mis padres están enfermos. El piano está desafinado, pero mi tío ha perdido su pañuelo. La plata ya está limpia, pero no queda mermelada. El pescado está fresco, pero mi tía tiene un ojo malo. (...) El barco no está reparado y la bicicleta está en el lago. Las lentejas están frías, pero yo estoy sin calzoncillos.

Hiperpoesía trófica. Mamá ha vaciado la cisterna del retrete, pero ha llenado el vaso de los dientes. El vaso de los dientes

origen chino y otra, Concetta Giuccosa, evidentemente italiana. Dice esta última en "Canon": "Hay un sueño distinto, a voluntad, donde se puede guarecer el vuelo/ de la lluvia/ y el pálido destino/ destella moribundo en las heridas/ de una tierra fragante de violetas."

es rosa, pero papá ya no está estropeado. El niño está estropeado, pero el reloj de pared es exacto. El reloj de pared está estropeado, pero el niño se ha retrasado. El retraso del tren me aburre, pero el aeroplano circula. El aeroplano está arriba y el policía mantiene a la muchedumbre. La muchedumbre es negra, pero yo me voy de viaje. Natán atiende tanto tiempo tentanc'o tantas tías... para huir. Tú, en el té, tus tetas ateas... de color verde.

Francis Picabia.

Nº de Libros de Fundamentos del edición argentina del Fondo

Colección Claves

Julien Hervier

Conversaciones con Ernest Jünger

Los grandes temas del autor del *Tratado del rebelde*. La guerra, la droga, el anarca, literatura y política, los contemporáneos, el futuro de Europa, en una conversación que imbrica felizmente vida y obra.

Leon Edel

Vidas ajenas
Principia Biographica

Una maravillosa novela de la biografía literaria, magistralmente escrita por el autor de la vida de Henry James.

Robert Nozick

Anarquía, Estado y utopía

Obra clave de la moderna filosofía política, en la que se sustentan las teorías que aspiran a limitar el papel del Estado. Libro polémico e imprescindible para la discusión y comprensión de los más urgentes problemas actuales.

De próxima aparición

Marcelino Cereijido

La nuca de Houssay
La ciencia argentina entre Billiken y el exilio

Jean François Lyotard

Economía libidinal

Reimpresiones

Carlos Castaneda

Las enseñanzas de don Juan
Una realidad aparte
Relatos de poder
Viaje a Ixtlan

C.E. Ferguson - J.P. Gould

Teoría microeconómica

Herman Heller

Teoría del Estado

Francisco Zamora

Tratado de teoría económica



FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Suipacha 617, 1008 Buenos Aires

Tel.: 322-7262/0825/9063

El mundo según Raymond Carver

Tres libros de relatos, unos cuantos poemas y algunos ensayos muy personales dieron a Raymond Carver (1939-1988) un merecido prestigio, que poco tiene que ver con el minimalismo o el realismo sucio. Mientras Anagrama anuncia la próxima aparición de un cuarto y póstumo volumen de cuentos y una antología de sus poemas circula calle abajo en las librerías porteñas, se ofrecen aquí dos notas que tratan de precisar la originalidad de Carver y un ensayo inédito en español, perteneciente a su libro Fuegos.

La vida es breve, las ficciones también

Se lo nombra en primer lugar en esas listas ambiciosas y promiscuas que definen por extensión la nueva narrativa norteamericana. De inmediato se habla de "realismo sucio", "minimalismo", "nuevo realismo". La biografía y la obra de Raymond Carver, sin embargo, parecen responder más bien al azar desprolijo de las diferencias: "Cada escritor construye el mundo según sus propias especificaciones".

Nació en Clatskanie, Oregon, en 1939. Desde entonces deambuló por varios estados norteamericanos buscando, entre las urgencias por sobrevivir, un tiempo y un espacio real para el oficio de escritor en la cotidianidad de la vida familiar. Así, su primera colección de relatos, *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* (1976), llega después de una larga lista de empleos nocturnos, dos hijos, una carrera universitaria siempre postergada, el alcohol y la cárcel, las palabras memorables de un maestro —John Gardner— y la buena voluntad de un primer editor. Fugitivo como tantos del Sueño Americano, Carver había encontrado en la opacidad de ese mundo de alquileres baratos, oficios mal pagos, accidentes domésticos y maridos abandonados, un paisaje inédito para la excepcionalidad de la ficción: el cuento —la historia— aparecía por detrás de esa superficie aparentemente monótona e insignificante de los encuentros y desencuentros cotidianos. Había llegado al cuento lejos de los debates académicos y críticos sobre los géneros y las formas narrativas. Sus relatos se habían escrito más bien con la prepotencia del trabajo. En 1981 publicó *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, Catedral en 1983 y más tarde, varias colecciones de poemas. Para entonces, el *New York Times Book Review* empezó a contarlo "entre los grandes cuentistas de nuestro tiempo, de todos los tiempos". Después vendrían los premios, la Academia de Letras, las traducciones. Poco antes de su muerte, en agosto de 1988, Port Angeles, Washington.

Con estas colecciones de relatos Carver contribuyó en forma decisiva a la resurrección de un género tradicional en la ficción norteamericana, en un diálogo renovado con muchos de sus modelos más prominentes: Ernest Hemingway, William Faulkner, Flannery O'Connor. Exploró un mundo de amores de clase media, perdedores y solitarios, con la convicción de que en esos diálogos entrecortados entre bebidas baratas y televisores encendidos, se tramaban las historias americanas de los '70 o los '80. Confío en esas situaciones mínimas carentes de acción o de efusión en las que por debajo del incidente trivial se entrevé un momento de revelación. Una singularidad dramática y esquiva que se esconde en esos destinos anónimos y repetidos. Sin cultivar la experimentación autoconsciente de John Barth, trabajó a su modo contra el agotamiento de la ficción. Sus lectores se sumaron en agradecimiento. Volvió a demostrar que el significado está en la forma y, por eso, hizo del lenguaje preciso y exacto —dos adjetivos que repite con frecuencia— un desafío y una obsesión. En lo esencial, sin saberlo, había aceptado el consejo ingenuo de su padre: "Escribe sobre lo que conoces".

En junio de este año Vintage publicó póstumamente *Where I'm calling from* (Desde donde llamo), una selección de sus mejores cuentos y siete relatos inéditos con una dedicatoria —a Tess Gallagher, su última compañera— y un epígrafe de Milan Kundera: "Nunca podremos saber qué desear porque, como vivimos una sola vida, no podemos compararla con nuestras vidas pasadas ni perfeccionarla en nuestras vidas por venir". Antes, en 1984, había recogido cuatro ensayos, una selección de cuentos y poemas —"toda la poesía que deseo conservar"— bajo el título de *Fuegos*. Entre la autobiografía y la reflexión literaria, sus ensayos construyen una poética mínima con la misma transparencia de sus relatos. Su biografía y su obra se mezclan en una sospecha o tal vez una amenaza: la vida es breve, las ficciones también.

Graciela Speranza

La luz que sucede al trueno

Entre lo que algunos críticos han denominado *sudden fiction* (algo así como "ficción súbita") y lo que Borges se complacía en llamar *long short story* (un texto de mediano aliento que permita el desarrollo necesario del relato pero no la eclosión de los rípios) se ubica la unidad de medida habitual de los cuentos de Raymond Carver. Aunque alguna vez haya rozado la *nouvelle* y otras se haya mantenido en los límites que fijan la aparición del relámpago y el fragor del trueno, Carver se sentía más cómodo en esa zona intermedia del desasosiego donde las cosas aparecen sin llegar a explicarse.

A Carver no le preocupaba, al menos no explícitamente, la presencia de rípios. Su problema era cómo describir el lapso que media entre la fluorescencia súbita del cielo y ese efecto de timbales con que Júpiter se jacta de su fuerza. Más aún, parecía preferir esos momentos en que el trueno aparece sin aviso o incluso es capaz de invertir la secuencia y producir relámpagos.

Desocupados, obreros, modestos empleados, los personajes de Carver son los *mass media* que dibujan el reverso del gran sueño americano. Sospechan que no viven del todo en el mundo ni tampoco enteramente dentro de sus cuerpos y que la hostilidad puede venir de uno u otro lado. Y se protegen de ella revistiéndola de lugares comunes, de módicas certezas que van poniendo en el camino como piedritas en el agua.

En el corazón de cada relato de Carver puede detectarse la cualidad del haiku. La narración discurre casi inofensivamente hacia ese momento en que el lenguaje, como un navajazo, será capaz de atravesar el tiempo, de introducir la ilusión de un presente continuo. El talento de Carver reside en rodear con círculos de palabras neutras, casi inspidas, ese instante en que el acontecimiento cae, con su singularidad, como un martillazo sobre la nuca de los personajes. Cuando ese instante ocurre, todo el relato se ilumina fugazmente; y aunque a veces el ramalazo de luz da tiempo para localizar las velas y la caja de fósforos, ese momento no alcanza para una comprensión reparadora sino que confiere una certeza lúgubre en virtud de la cual los personajes sólo pueden decirse: "Estás liquidado". Esa luz que sucede al trueno de la catástrofe tiene la fuerza necesaria para imbuir a todas las frases anteriores —crystalizaciones y clichés lingüísticos de un imaginario reconocible— de una eficacia insospechada. Por caminos muy distintos y seguramente desde otra perspectiva, viene a decir, como Manuel Puig, que en las zonas más trágicas del lenguaje también aletea la sombra de la verdad. Una buena economía —un buen montaje, diría Puig— es capaz de evocarla.

Heredero confeso de los magistrales relatos de Chéjov y del Hemingway que supo escribir la serie de Nick Adams, a Carver no le interesaba tanto la subyacencia de otra historia paralela como ese estado de perplejidad del sujeto frente a un cielo tonante sin aviso. Hume sostenía que la relación causa/efecto no surgía de la experiencia misma sino que se trataba de una inferencia intelectual, con posteridad a los hechos. Los personajes de Carver parecen perder momentáneamente esa capacidad de inferir, o de creer en la factibilidad de las causas. En esto se asemejan a los personajes de Handke, aunque la búsqueda de éste sea más esencial y la de Carver más inmediata y concreta: frente a un pan de manteca, Handke haría un relato de la untuosidad; Carver hablaría sólo de manteca.

Cada uno de los grandes narradores norteamericanos de este siglo supo inventar una provincia lingüística y expansiva donde sentar maravillosamente sus relatos. Con mayor humildad, con una fortuna menos enfática, Carver encontró un curioso espacio donde decenas de personajes intrascendentes profieren diálogos triviales mientras avanzan sin remedio hacia una grieta donde, como en el *crack up* de Scott Fitzgerald, los espera una revelación demoledora e incomprensible.

Guillermo Saavedra

Sobre la escritura



Si vuelvo atrás, a mediados de los '60, recuerdo que no me resultaba demasiado fácil concentrar la atención en una narración larga. La misma dificultad me amenazaba en la lectura o cuando trataba de escribir. Mi poder de concentración probablemente se había agotado; ya no encontraba paciencia para tratar de escribir novelas. Pero esa es una historia complicada, demasiado tediosa para contarla ahora. Aun así, sé que tiene mucho que ver a la hora de preguntarme por qué escribo poemas y cuentos. Entrar, salir. No demorarse. Seguir. Tal vez fue por entonces que perdí mis grandes ambiciones, entrados los veinte años. Si fue así, no lo lamento demasiado. Un escritor necesita una cierta cuota de ambición y de suerte. Demasiada ambición y mala suerte pueden resultar mortales. Tiene que tener talento.

Algunos escritores tienen mucho talento; no conozco ningún escritor que no lo tenga. Pero una mirada única y precisa sobre las cosas y la capacidad de encontrar el contexto adecuado para expresar esa mirada, eso ya es otra cosa. El mundo según Garp es, por supuesto, el maravilloso mundo según John Irving. Existe otro mundo según Flannery O'Connor y otros según William Faulkner y Ernest Hemingway. Existen mundos según Cheever, Updike, Singer, Stanley Elkin, Ann Beattie, Cynthia Ozick, Donald Barthelme, Mary Robinson, William Kittredge, Barry Hannah, Ursula K. LeGuin. Cada gran escritor e incluso cada muy buen escritor construye el mundo según sus propias especificaciones.

Hablo de algo que tiene que ver con el estilo pero no es sólo el estilo. Es esa marca particular e inconfundible del escritor en todo aquello que escribe. Es su mundo indiscutiblemente propio. Es eso y no el talento lo que distingue a un escritor de otro. El talento abunda en todas partes. Ahora, un escritor que posee una mirada especial sobre las cosas y encuentra una expresión artística para esa mirada: ese escritor ya se ha ganado su lugar.

Isak Dinesen dijo que ella escribía un poco cada día sin esperanza y sin desesperación. Algún día voy a escribirlo en una ficha de 7 x 12 y voy a pegarla en la pared al lado de mi escritorio. Tengo otras fichas de 7x12 en la pared: "La precisión esencial de toda afirmación es la única moral de la escritura". Ezra Pound. No lo es todo, de ninguna manera, pero si un escritor posee esa "precisión esencial en toda afirmación", está al menos en el buen camino.

Tengo también otra ficha con un fragmento de una frase en un cuento de Chejov: "... y de repente todo se volvió claro para él." Encuentro en estas palabras un mundo de maravilla y posibilidad. Me gusta esa claridad sencilla y ese indicio de revelación que asoma por debajo de las palabras. Tienen misterio también. ¿Qué es lo que era confuso antes? ¿Por qué en ese preciso momento todo se volvió claro? ¿Qué había pasado? Y sobre todo, ¿ahora qué? Hay siempre alguna consecuencia en esos despertares súbitos. Siento una clara sensación de alivio y de anticipación.

Escuché una vez al escritor Geoffrey Wolff decirle a un grupo de estudiantes: "Nada de trucos baratos". Eso tendría que ir también en una ficha de 7x12. Lo corregiría un poco: "Nada de trucos". Punto. Odio los trucos. Al primer indicio de trampa en la ficción, un truco barato o sofisticado, tiendo a ponerme a resguardo. A fin de cuentas los trucos son aburridos y yo, particularmente, me aburro con facilidad, cosa que puede asociarse a mi poco poder de concentración. Esa escritura por demás inteligente y pretenciosa o es sencilla burlarse de todo que roza la estupidez me aburre soberanamente. Los escritores no necesitan trampas ni trucos, ni siquiera necesitan ser los tipos más inteligentes del barrio. A riesgo de parecer tonto, un escri-

tor necesita poder pararse y mirar algo —un atardecer o un zapato viejo— con total y absoluto asombro.

Hace algunos meses en el *New York Times Book Review* John Barth decía que, diez años atrás, la mayoría de los alumnos de su taller narrativo estaban interesados en la "innovación formal". Al parecer, ese interés ha dejado de ser frecuente. A Barth le preocupa que los escritores empiecen a escribir novelas tradicionales en los '80. Le preocupa que la experimentación haya entrado en decadencia junto con el liberalismo. Me pone bastante nervioso escuchar esas discusiones sobre el futuro sombrío de la "innovación formal" en la ficción. La "experimentación" es muchas veces una licencia para el descuido, la insensatez o la imitación. Aún más, una licencia para tratar de insensibilizar o alienar al lector. Con demasiada frecuencia esa escritura no nos agrega nada acerca del mundo o, en todo caso, se limita a describir un paisaje desierto —algunos médanos y lagartos en una tierra baldía—, un lugar deshabitado por algo reconociblemente humano, un lugar que tal vez sólo resulte interesante para unos pocos especialistas científicos.

La verdadera experimentación en la ficción —sería conveniente advertirlo— es original, trabajosa, y, sobre todo, motivo de placer. Por lo tanto, esa mirada personal sobre el mundo —la de Barthelme, por ejemplo— no puede ser reclamada ni perseguida por otros escritores sin conducir inevitablemente al fracaso. Hay un solo Barthelme y, si otro escritor trata de apropiarse de su peculiar sensibilidad o su *mise en scène* con el pretexto de la innovación, irá en camino del caos, el desastre o, peor aún, del engaño.

Los verdaderos intentos de experimentación deben innovar, como urgía Pound, y en ese proceso, tienen que hacer sus propios descubrimientos. Aun así, un escritor que no renuncie a su sensibilidad quedará comunicarnos aquello que ha descubierto, traer alguna noticia de ese mundo al nuestro.

Se puede, en un poema o en un cuento, escribir sobre cosas y objetos comunes usando un lenguaje común y preciso, otorgándole a las cosas —una silla, la cortina de una ventana, un tenedor, una piedra, el aro de una mujer— un poder inmenso, sorprendente. Se puede escribir una línea de diálogo aparentemente intrascendente y conseguir transmitirle al lector ese escalofrío repentino —la fuente del placer estético en términos de Nabokov. Es esa la literatura que más me interesa. Odio la escritura emocional o simplemente fortui-

ta, ya sea que se disfraze de experimentación artística o que apele a una torpe versión del realismo. En el maravilloso cuento de Isaac Babel "Guy de Maupassant" el narrador dice lo siguiente: "No hay hierro más punzante para el corazón que un punto en su justo lugar." Debería escribirlo también en una ficha de 7x12.

Evan Connell dijo una vez que sólo podía estar seguro de haber terminado un cuento cuando después de haberlo revisado y haber sacado algunas comas, volvía a revisarlo y poner las comas en el mismo lugar. Me gusta esa forma de trabajo. Respeto profundamente ese especial cuidado por lo que se hace. A fin de cuentas, eso es todo lo que poseemos —las palabras— y es preferible que sean apropiadas, correctamente puntuadas, de modo que puedan decir aquello que deben decir de la mejor manera posible. Si las palabras cargan con las emociones descontroladas del escrito, o si son imprecisas, inexactas por algún motivo —si se desdibujan de algún modo— la mirada del lector se pierde irreparablemente sin haber podido convocar su propio sentido artístico. Henry James llamaba a esta instancia infeliz de la escritura "especificación débil".

Tengo amigos que me cuentan que tuvieron que acelerar la conclusión de un libro porque necesitaban dinero o porque el editor o su esposa lo apremiaban: algo, cualquier cosa para disculpar la escasa virtud de la escritura. "Si hubiera tenido más tiempo, lo habría hecho mejor". Me sorprendió escucharle decir eso a un amigo novelista. Aún me sorprende si vuelvo a pensarlo, cosa que no hago, por supuesto. Ese no es mi problema. Pero, si no podemos escribir tan bien como quisiéramos, entonces ¿para qué hacerlo? Al fin y al cabo, la satisfacción de haber hecho lo mejor que podamos y la prueba de esa tarea es lo único que podemos llevarnos a la tumba. Hubiera querido decirle a mi amigo: "Por el amor de Dios, haz otra cosa. Debe haber otras maneras más sencillas y quizá más honestas de ganarse la vida. Si no es así, entonces hazlo con lo mejor de tus habilidades y tu talento y no te justifiques, ni busques excusas. No te quejes, no te expliques".

En un ensayo llamado simplemente "Escribir cuentos", Flannery O'Connor habla de la escritura como acto de descubrimiento. O'Connor asegura que muy a menudo no sabía hacia dónde se dirigía cuando se sentaba a trabajar sobre un cuento. Duda inclusive de que haya muchos escritores que sepan hacia dónde se encaminan cuando empiezan a contar una

historia. "Good country people" le sirve de ejemplo para pensar cómo pudo componer un cuento cuyo desenlace no había siquiera imaginado hasta estar muy cerca del final:

"Cuando empecé a escribir ese cuento no sabía que iba a aparecer una licenciada con una pierna de palo, me encontré una mañana escribiendo una descripción de dos mujeres de las cuales poco sabía. Y antes de que pudiera darme cuenta le había inventado a una de ellas una hija con una pierna de palo. Incluía un vendedor de Biblias pero no tenía idea de qué iba a hacer con él. Sólo supe que iba a robar esa pierna de palo diez o doce líneas después de que lo hiciera, pero cuando me di cuenta de que era eso lo que iba a suceder, comprendí que era inevitable".

Cuando leí este ensayo hace algunos años no podía creer que ella o quien fuera escribía cuentos de esa manera. Encontré allí ese secreto que yo había guardado con tanta incomodidad. Seguramente pensé que esta forma de trabajar con un cuento revelaba en cierto modo mis propios atajos. Recuerdo que me alentó muchísimo leer lo que Flannery O'Connor decía sobre el tema.

Hace ya algún tiempo me senté a escribir algo que terminó siendo un cuento bastante bueno, aunque sólo se me había ocurrido la primera oración. Durante varios días esta frase me había estado dando vueltas en la cabeza: "Estaba pasando la aspiradora cuando sonó el teléfono". Sabía que allí había una historia que necesitaba ser contada. Estaba seguro de que había un cuento en ese comienzo, sólo necesitaba tiempo para escribirlo. Encontré el tiempo. Un día entero, doce, quince horas si fuese necesario. Me senté por la mañana y escribí la primera frase. Otras vinieron al encuentro. Escribí ese cuento tal como escribiría un poema: una línea, luego la próxima y la próxima. Pronto encontré la historia y supe que era *mi* historia, esa que había querido escribir. Me gusta descubrir una sombra de amenaza en un cuento. Creo que es bueno que en una historia exista algo amenazante. En principio porque es bueno para la circulación. Tiene que haber tensión, esa sensación de algo inminente, algo que ya no puede detenerse. De lo contrario seguramente no habrá historia. En una ficción eso que crea esa tensión es, en parte, el modo concreto en que se hilvanan las palabras para construir la acción visible de la historia. Pero también aquello que se deja de lado, lo que está implícito, ese paisaje que se intuye por debajo de la superficie de las cosas, aparentemente tersa pero a menudo fracturada, irreparable.

V.S. Pritchett define un cuento como "algo que se entrevé por un instante, como al pasar". Subrayaría sobre todo esa "entrevisión". Primero la mirada al pasar. Luego la mirada que cobra vida y se transforma en algo que ilumina el momento y puede, con suerte —otra vez esa palabra—, producir efectos y significados de mayor alcance. La tarea del escritor de cuentos consiste en invertir en esa mirada todo lo que está a su alcance. Podrá convocar su inteligencia y sus destrezas literarias (su talento), su sentido de la proporción y de la pertinencia de las cosas: cómo es realmente eso que está allí afuera y cómo lo ve de un modo privado y único. Sólo podrá lograrlo usando la lengua en forma clara y precisa; el lenguaje usado para dar vida a los detalles que iluminarán la historia para el lector. Para que esos detalles sean concretos y provean algún significado, el lenguaje debe ser exacto, preciso. Las palabras de tan precisas quizá suenen huecas, pero aun así pueden significar. Si se usan adecuadamente, las palabras pueden acertar todas las notas.

(Traducción de Graciela Speranza)

Napoleón Baccino Ponce de León

Maluco

la novela de los descubridores

Habida cuenta de la voluntaria falsía del cronista Pedro Mártir y las deliberadas omisiones del caballero Antonio Pigaffeta, Juanillo Ponce, bufón de la expedición de Hernando de Magallanes, se decide a dar su propia versión de tan dramática odisea. Con tal pretexto, ape-

lando a un tono de época y desde una perspectiva no heroica, Napoleón Baccino Ponce de León (Montevideo, 1947) ha escrito Maluco, la novela de los descubridores que obtuvo el Premio Casa de las Américas 1989 y Seix Barral pondrá en circulación en estos días.



En el año de la Encarnación de Nuestro Señor Jesucristo de 1519, yo, Juanillo Ponce, natural de Bustillo del Páramo, en el reino de León, me vine con mi señor, el conde don Juan, a su señorío en Monturque, vecino a Córdoba, la infiel. Y como quiso la suerte que aquel gran señor, el más generoso y amable de los amos, a quien Dios tenga en el Purgatorio, que la lujuria es un pecado menor, muriese a las pocas semanas en los brazos de Eros, por así decirlo, que tan esforzado era en la guerra como en el amor, y no menos animoso pese a sus años, determiné venirme a Sevilla a ejercer mi oficio de truhán y tener así ocasión de probar suerte en las Nuevas Indias descubiertas, ha poco, por el Almirante. Y estando en esta ciudad de los reinos de Vuestra Merced, divirtiéndome con mis artes a la chusma marinera por un mendrugo, supe que se preparaba una expedición al Maluco, y decidí probar suerte en ella.

En mala hora me dirigí a la Casa de Contratación y exhibí mi gracia y mi donaire ante los oficiales encargados del reclutamiento de la gente, que, luego de reírse y festejar ruidosamente el relato de mis muchas vicisitudes, decidieron aceptarme como hombre de placer de la flota, no sin antes advertirme que el derrotero (y destino) de la escuadra era un secreto que me sería develado oportunamente.

Como había yo gran necesidad, que desde la muerte de mi señor comía salteado y dormía teniendo al cielo por techo y a la tierra por lecho, convine, a cambio de un adelanto en dineros, en no preguntar por más detalles, convencido de que íbamos adonde todos nos haríamos ricos.

¿Cómo podía yo imaginar, Alteza, la negra suerte que nos estaba reservada? Bien dicen que la necesidad tiene cara de hereje, y, pese a ser yo converso en todo cuanto un hombre puede serlo, a excepción de lo que cortaron y arrojaron a los perros de mi prepucio a siete días de mi nacimiento y que no hay voto capaz de restituirlo, había per esos días de las mismas necesidades que los príncipes y los

papas, esto es, de llenar mis tripas de vez en vez, por lo que me dí por bien favorecido con lo que los oficiales de la Casa me dieron y alejé de mí toda otra inquietud.

Díme, pues, a gastar lo que había ganado vendiendo mi alma al diablo, que aquel hombre que Vuestra Majestad nos dio por Capitán General era el mismo diablo, y con todo era mejor que los otros, y no se comparaba con el que usurpó su gloria con la anuencia de Vuestra Merced; y de esos dineros y de mis artes sobreviví en Sevilla hasta aquel 10 de agosto del año mil quinientos y diecinueve, en que a bordo de la *Trinidad* iniciamos quel loco viaje alrededor del mundo todo.

Y porque otra vez los perros de la necesidad me acosan, ahora en la vejez, perdidas ya mis artes para mover a risa —porque ¿quién quiere por bufón a un hombre que ha arribado a la parte triste de la edad?—, determiné, antes de morir, dar cuenta a Vuestra Alteza de los muchos prodigios y privaciones que en aquel viaje vimos y pasamos y el mucho dolor y la gran hambre que sufrimos, junto a las muchas maravillas y placeres que tuvimos; para que Su Majestad sepa y medite en su noble retiro de cómo las ambiciones y caprichos de los príncipes afectan a la vida de quienes andan por el mundo a ciegas, siempre sujetos al arbitrio de los poderosos.

Y si el relato puntual y verdadero de nuestras miserias, relato que en un todo falseó vuestro cronista Pedro Mártir de Anglería para mayor gloria de Su Alteza Imperial, así como de las muchas cosas que aquel sagaz caballero vicentino don Antonio de Pigaffeta calló y enmendó por la misma razón, llegare al corazón de Vuestra Merced, tenga él en cuenta que en Bustillo del Páramo, mi pueblo natal, sufre grande pobreza este Juanillo, bufón de la armada, que hizo con sus gracias tanto por la empresa como el mismo Capitán General con su obstinación.

Quizás ello os determine a interceder ante vuestro hijo, nuestro amado Felipe, para que se me restituya la pensión que,

por andar por pueblos y plazas indagando nada más que la verdad, se me quitó.

Con ello no sólo repararía Su Majestad los muchos daños que su decisión de enviar aquella escuadra al Maluco causó, sino que haría además justicia a esta noble profesión de nos, que es la de hacer reír olvidando nuestros propios dolores para mitigar las penas ajenas; porque ¿qué cosa hay en este mundo más necesaria que los Francesillos, y los Pericos, y este Juanillo de profesión bufón.

Se acallaron entonces todos los rumores que habían corrido por plazas y tabernas de Sevilla; todas aquellas voces de ira que se alzaron en contra de Vuestra Majestad Imperial enmudecieron frente al hechizo de las grandes velas desplegándose al viento con la facilidad de un sueño.

Por un instante todo pareció detenerse. El río dejó de correr. El sol de subir en el cielo. Las nubes de pasar.

Los pájaros quedaron suspendidos en el aire quieto.

En la margen opuesta, un pastor y su rebaño se parecían figuras de porcelana.

Las voces se habían ido apagando, una a una, y nadie hacía el menor movimiento.

El tiempo parecía anulado, y quizás hubiéramos quedado así por una eternidad, si una descarga de artillería no hubiera roto el hechizo.

El estampido potente de los cañones de la Trinidad rodó por las calles y plazas de Sevilla y se perdió a lo lejos, llevando a los más remotos pueblos la nueva de nuestra partida.

El trueno espantó a las palomas, que desde todos los patios y torres de la ciudad se lanzaron al vuelo.

Entonces el muelle volvió a animarse. Todas las cosas recuperaron su esencia en la corriente del tiempo, y comenzaron a alejarse.

Se alejaban las madres llorosas, las mujeres solas, los niños y su asombro, los curiosos y su indiferencia.

Se alejaban las torres resplandecientes y las banderas de Vuestra Majestad que flameaban sobre ellas.

Se alejaba la gran catedral, los alcázares, las murallas, las cien torres y campanarios, los tejados de Sevilla la roja.

Todas las cosas se ponían en movimiento y se alejaban de nosotros, que, inmóviles, nos dejábamos robar el mundo que nos pertenecía.

Nadie sabía en verdad adónde iban las cosas que se alejaban de nosotros aquella mañana.

Una nueva descarga de artillería, esta vez de la San Antonio, anunció que la flota partía y, casi al unísono, todas las campanas se echaron a vuelo enloqueciendo el aire con sus voces desiguales y tristes.

El río se desliza ahora bajo las naves y la tierra gira.

Sevilla pasa y se suceden los campos yermos y algún collado. Los olivares polvorientos. La tierra arada. Alguna palma solitaria que se mece al viento. Y otros pueblos.

San Juan de Alfarche en viñas abundosa asoma ahora a estribor.

Parece desierta, a excepción de unos niños que pescan encaramados a las ruinas de un antiguo puente moro.

Al paso de las naves dejan sus cañas y, de pie sobre uno de los contrafuertes, nos saludan con los brazos al alto.

Permanecen en esa posición hasta que pasa la última de las cinco naves y luego vuelven a sus cañas y se les ve jugar y reírse, despreocupadamente.

En las viñas, en las afueras del pueblo, los hombres, cargados con enormes canastos, se detienen un momento para vernos pasar. En una cuba cercana a un cobertizo, tres mocetones que pisan la uva, sin interrumpir su tarea, levantan los brazos saludando.

De entre las filas se levantan una a una las mujeres, con los ojos puestos en el río, y al instante aquellas figuras de negro con pañuelos blancos que semejan pájaros sobre el surco abierto vuelven a inclinarse sobre las parras.

Después, otra vez los campos y algún ganado disperso, y, más adelante, Gelves la blanca, sobre la banda de estribor.

Pasamos tan cerca a causa de unos bajos que casi podíamos tocar sus paredes y sentir la fragancia de la que están llenas las habitaciones y cargados los armarios.

Las velas mueven el aire quieto y su sombra corre contra los muros y penetra en las estancias.

Era como si las naves se deslizaran por la calle polvorienta, de casa bajas y blancas, con macetas sin flores.

Pero no había nadie allí para saludar nuestro pasaje, a excepción de un grupo de viejos que toman el sol junto a la tapia de un corralón.

Hay una vieja de negro que pela habas amontonando el fruto en su regazo y dejando caer la vaina en un canasto. Su mirada sigue por un instante las naves sin que sus manos interrumpen la tarea.

Hay dos viejos, uno tocado con una gorra de paño berbi y el otro con un sombrero de cordobán descolorido. Están sentados frente a un tablero. Y hay un tercero que dormita, apoyado en la pared. Ninguno de ellos parece percatarse de la presencia de cinco grandes naves pasando a pocos metros de su lugar de descanso.

Casi podríamos rozarlos con sólo estirar los brazos. Pero seríamos incapaces de penetrar en su mundo cerrado, clausurado.

Luego, tras un recodo del río, se pierde Gelves, la blanca.

El viento hincha las velas, la corriente atrapa los navíos y las imágenes de pueblos y yermos se suceden con la rapidez de un sueño.

Corría rica en palomas, queda atrás sin que nadie se asome a vernos pasar. Sólo el arrullo ensordecedor de las palomas, el río que busca el mar, y las negras naves deslizándose como sombras a pleno sol.

Después, La Puebla umbría, en la confluencia del arroyo del repudio, asomando tímida entre sauces y chopos. Y un perro que corre y que ladra a las naves y un hombre joven que, inmóvil junto a la puerta del casino, contempla el paso de la flota, y luego, el río vacío.

Más adelante son los campos de tierras rojas y polvorientas. Un labrador arando tras los bueyes. Un grupo de esbeltos palmerales meciéndose en la brisa. Un pastor que saluda.

El río se torna más y más sinuoso, corriendo entre colinas y olivares, y Trebujena ventosa asoma a lo lejos entre las salinas.

El viento esparce ahora por la comarca desierta el aroma de las naves.

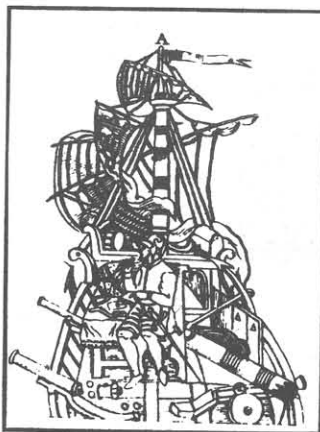
Las naves huelen a madera recién cepillada, huelen a brea, huelen al cáñamo de los cabos, al lienzo de las velas, al bronce de los herrajes, al cuero que protege los mástiles.

Las bodegas abarrotadas huelen a sacos de harina y a pellejos de vino, a los quesos que llenan las estanterías y comienzan a pudrirse, a los tocinos y jamones que cuelgan de las vigas, a las ristras de ajos y cebollas clavadas a las negras costillas, a miel, a vinagre, a sebo y a cecina.

Huelen también a nuestras ambiciones. Al clavo y la canela. A islas por descubrir. A la sal de los mares por surcar. Y a podredumbre de sueños y pestes y hambrunas que los corrompen.

Se diría que ese tufo malsano nos precede al llegar a Sanlúcar, destino de nuestra primera etapa.

Sepa Vuestra Majestad que estuvimos veintinueve días en aquel sucio puerto de su reino, sin que ninguna carta, ningún mensaje ni delegado alguno llegara a las



naves para darnos ánimos o responder a alguna de las muchas preguntas que por entonces nos hacíamos.

Habíamos zarpado de Sevilla sin los capitanes y un mes después los capitanes no aparecían para hacerse cargo de la flota. El sol y la lluvia pudrían los negros maderos, la larga espera corrompía nuestros sueños, y nadie, ni los capitanes, ni los pacientes y amigos, ni los vecinos de esta villa, nadie parecía tenernos en cuenta.

Era como si la flota ya se hubiera perdido en algún mar ignorado, sin haberse movido de los muelles de Sanlúcar.

Era como si hubiéramos muerto hace ya mucho tiempo. Como si fuésemos extraños. Extranjeros. Como si padeciésemos de un mal terrible del que temieran contaminarse.

Así nos veían los vecinos de Sanlúcar, que nos castigaron duramente con su indiferencia. Que colgaron del cuello de cada uno de los héroes de Pedro Mártir de Anglería, vuestro cronista, el cencerro de los leprosos, para no confundirnos con el resto de la gente marinera que suele andar por las calles y bodegones de esa villa suya. Bastaba traspasar el umbral de una taberna para que una red de silencio repentino cayera sobre los hombres de don Hernando. En los mercados pagábamos por la peor carne roja o las mezuquinas verduras tres veces más de lo que pagaban los otros. En las casas de putas nunca había mujeres disponibles para nosotros, por más que las viéramos, lánguidas y aburridas en el patio, a la espera de clientes que no llegaban. A las naves no se acercaban ni los perros, que despreciaban los restos de nuestras comidas. Era como si tuviéramos peste a bordo.

Muchas veces me pregunté, durante este mes de espera, qué era lo que nos distinguía de los otros extranjeros que merodeaban por Sanlúcar, y la respuesta la obtuve, Señor, muchos meses después.

Estábamos, sí, contaminados, y de un mal más terrible que la peste negra o que la lepra: estábamos infectados de nuestros propios sueños. Y ellos tenían el contagio. Saben que el germen de lo sueños se propaga con la facilidad de una plaga. Saben que se bebe en los vasos y se come en los platos. Que se deja en las sábanas. Que se pega a las manos. Y que apesta los ojos que miran y la boca que besa, y los oídos que escuchan, hasta que los ojos no ven, hasta que los oídos no oyen y la boca sólo habla mentiras.

Pero ¿cómo no se había propagado ya el mal por los cuatro rincones de tus reinos? ¿Éramos nosotros acaso los únicos infectados? ¿Que nos dejamos seducir por un pregón que hablaba de oro y especias, pero en el que no se mencionaba la derrota de la escuadra ni la duración de la aventura? ¿Que fuimos más de doscientos y cincuenta los que corrimos a enrolarnos en la loca empresa? ¿Y que aceptamos de buena gana navegar con rumbo desconocido ha-

cía un misterioso destino? Porque, en verdad, ¿qué era para nosotros el Maluco? Sólo un nombre. Un nombre extranjero que cada uno adaptaba a sus propios sueños, aferrándose al sortilegio de su extraño sonido pero sin inquirir en su significado, como presintiendo que aquella palabra portuguesa no podía significar otra cosa que loco, porque en verdad eso éramos.

Pero ¿era acaso nuestra locura mayor la de los capitanes? ¿Tenían necesidad esos señores de ir por más oro? ¿Sabían ellos por ventura adónde conducían a sus hombres? ¿Conocían los capitanes el derrotero de la escuadra?

¿Lo conocía Su Alteza? ¿Sabía Su Alteza adónde enviaba a sus hombres?

Si hombres de tan alto linaje, ricos y poderosos los más de Europa, estaban contagiados de aquel mal que no curaban curas ni barberos, si el mismo obispo de Burgos que se había opuesto a los planes de Colón bendecía ahora la empresa, ¿habíamos de ser nosotros una excepción?

Estábamos locos, sí, como lo estuvo siempre Ruy Faleiro y el capitán don Hernando, como lo estaba Vuestra Majestad Imperial y los altos funcionarios de la Casa y el obispo Fonseca y don Cristobal de Haro, que financió la empresa.

Y como lo estaban quienes calafatearon las naves y quienes las cargaron con tanta comida y baratijas como jamás había llevado flota alguna. Como lo estaban las mujeres que cosieron amorosas las velas y los herreros que moldearon el bronce de los herrajes y los carpinteros que dieron forma a los mástiles entre el asombro de los vecinos y el alboroto de los niños. ¿Y qué de los que se quedaron aguardando un hijo, un padre, un esposo, un amigo? ¿Sabían ellos de lo que eran partícipes? ¿Lo sabía el leñador que abatía los altos robles de los que nacerían las negras naves? ¿Lo sabían las judías que, entre risas y salmos, se ocupaban de las enormes velas? ¿Sabía el herrero en la penumbra rojiza de su taller el destino de los bronceos bruñidos que apilaba en el patio? ¿Imaginaba el carpintero que aquel gran mástil que cepillaba en la calle surcaría otros cielos hasta que la tempestad lo abatiera y después, flotando, llegaría a una playa inexistente para pudrirse al sol y servir de refugio a toda clase de alimañas? ¿Sabía aquella recién casada que perfumaba con membrillos el flamante ajuar si su hombre volvería?

En mi modesta opinión, ni el propio don Hernando sabía adónde íbamos, por más que a todos quisiera engañar hablando de razones de seguridad para mantener oculto el secreto.

Y, sin embargo, aunque éramos muchos los que así pensábamos, allí estábamos aguardando a los capitanes ansiosos por desplegar las velas al viento, sin cuidarnos de razones, ni de presagios, ni de advertencias.

Ni siquiera aquella absurda espera que nadie acertaba a explicarse había sido capaz de desanimarnos, y no es que fuéramos todos valientes, que yo desde pequeño he sido temeroso y no he cambiado nada de grande, y como Juanillo había otros muchos; cuando más que había sobrados motivos para andar temblando como un perro apaleado y día a día venían a sumarse nuevas inquietudes. Pero nada fue suficiente como para contrarrestar la fuerza de los locos sueños que impulsaban a cada uno. Nada; y sabe, Alteza, que, como os tengo dicho, no fueron aquellos días fáciles. Los rumores se habían adueñado de vuestra flota y la gobernaban a su antojo, huérfana de jerarquías.

Tomado de: Maluco, la novela de los descubridores. Napoleón Baccino Ponce de León. Seix Barral. Barcelona, 1990, 316 págs.

Los textos fundamentales del psicoanálisis.

Sigmund Freud. Versión española de Miriam Chorne y Gustavo Dessal. Alianza. Buenos Aires, Rial, 1988, 722 págs. Alrededor de A 150.000



El comentario de esta edición merece, como veremos, un criterio múltiple. Y lo decimos puesto que la misma pertenece, de diverso modo, a distintos autores. Versión castellana de *The Essentials of Psycho-Analysis*, publicada en su texto original por la Sigmund Freud Copyrights Ltd., ésta presenta una combinación que supone, al menos, la calificación de inédita. Creemos que resulta pertinente dejar al juicio del lector los diferentes entrecruzamientos que esta condensación de textos presente.

La traducción "tradicional" castellana de Luis López Ballesteros conforma, en principio, el núcleo del ejemplar. Apareándose a ella, la labor de los revisores Gustavo Dessal y Miriam Chorne circunscripta a completamientos, agregados y la anexión de las notas originales de James Strachey para la Standard Edition. El trabajo de Chorne y Dessal no requiere al parecer mayor vastedad, ya que la versión de Ballesteros "se adecua satisfactoriamente" al texto freudiano, al menos "en términos generales". La nota introductoria de los revisores, que precede un conjunto de escritos de más de setecientas páginas, apenas si alcanza la carilla de extensión, lo cual —y esto lo intuimos por nuestra cuenta—, también debe estar adecuándose "satisfactoriamente" a esta edición castellana. Una especificación in-

cluida en estas por demás breves líneas introductorias nos ejemplifica sobre el hecho de que la "precisión lingüística" no siempre es paralela al necesario rigor conceptual. Lo que sigue confirma la intencionalidad que aquí ya se insinúa.

Leemos: "A título de ejemplo, podemos comparar la traducción de un término cualquiera: *Einsziehung* que es "retiro" para L. Ballesteros y "recogimiento" (de las cargas libidinales) para J. L. Etcheverry (traductor de la más reciente versión editada por Amorrotu). La sustitución de la anterior denominación no ha clarificado la teoría de la libido y supone el esfuerzo de abandonar un término que goza de amplio consenso en el psicoanálisis". Lo que los revisores persuasivamente incluyen "a título de ejemplo", aquello en lo que uno podría leer una elección azarosa, resulta más bien, para el que esto escribe, una general toma de posición en cuanto a lo que este libro nos ofrece. Sólo algunos remiendos más o menos prolijos podrán suplir las ausencias de la primitiva versión de López Ballesteros y dejar de lado, si ello fuese necesario, la puntuosidad, por lo menos prescindible, de Etcheverry. "A título de ejemplo", nosotros también recordaremos aquí que hasta entrada la década del sesenta, en los países de habla castellana (y no sólo en ellos), de amplio consenso gozaba el término "instinto" y, sin embargo, afortunadamente no primó un criterio que apelase al consenso en cuanto a ello, pues la *Trieb* freudiana como concepto modular y distintivo del campo psicoanalítico hubiera permanecido en la penumbra. Esta entronización de lo consensual reviste, como vemos, algunas aristas que resulta prudente observar. En otro orden de cosas, un texto de Anna Freud titulado "Guía de estudio a los escritos de Freud" es el que jalona las distintas introducciones a los artículos incluidos. Introducción, pues, a Freud y no sólo a tal o cual escrito en particular, por parte de Anna Freud, quien, como señala Clifford Yorke en su prefacio, "jamás mostró el más mínimo entusiasmo por el concepto de pulsión de muerte". Nos preguntamos: ¿qué otros conceptos no la habrán entusiasmado?

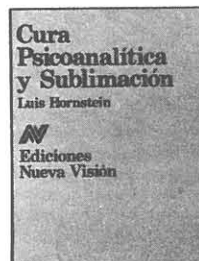
Resultaría ocioso para el lector enumerar el contenido total de textos freudianos que aquí son incluidos. Hacerlo nos ocuparía en una labor que creemos no ilustra sobre el sentido de esta publicación. Más bien creemos que nos orientan mejor las motivaciones posibles que la misma puede suponer. De entre ellas, destacamos algunas, a nuestro juicio organizativas: que la innecesaria pretensión lingüística de José Luis Etcheverry posiblemente no haga buena relación con los criterios selectivos annafreudianos; que la elección de textos siempre supone desecho y éste debe verse acompañado por algún criterio (que cada quien juzgará cuál es, en este caso); que el libro retorna sobre una antigua ambición que es "introducir" a Freud; que, si en la Standard Edition Anna Freud colabora con Strachey, aquí han conseguido que sea Strachey el que acompañe la línea directriz impuesta por la hija del maestro vienés. Estas puntualizaciones, que en modo alguno ponen en cuestión la irreprochable honestidad intelectual de Anna Freud, quizás criticable en otros sentidos, o la ciclópea labor revisora de James Strachey, ruta inagotable en la formación de generaciones de analistas, intentan señalar que esta clase de entrecruzamientos anexados al criterio de los revisores castellanos implican una direccionalidad y que ésta escapa a la letra del texto, más bien la orienta.

Por fin, una introducción, y en esto acordamos plenamente con Anna Freud, tiene como intención primordial iniciar a los lectores "sin conocimiento previo" del pensamiento psicoanalítico. Algunas salvedades como las ya expuestas pretenden, sin agotar el tópico, por demás extenso, exponer criterios optativos que resten a cualquier introducción la inevitable y tentadora creencia de que la misma goza de un carácter obligado o excluyente.

Jorge Bandín

Cura psicoanalítica y sublimación.

Luis Hornstein. Nueva Visión. Buenos Aires, 1988 (distrib. en 1989), 228 págs. Alrededor de A 49.000



Novedosa es, sin duda, la perspectiva a través de la cual se aprecia en esta obra el sinuoso proceso de la cura analítica. Bajo la pretensión de indicar el lugar que la sublimación ocupa en dicho proceso, Hornstein establece su postura interrogativa en torno de ambos problemas. "¿Cuál es actualmente para un analista el resultado deseable de una cura? ¿Cuáles son las metas o ausencia de metas que tienen ambos participantes del proceso analítico? ¿Que el logro de una curación sea la exigencia absoluta de un médico implica que para los analistas sólo sea un beneficio por añadidura? ¿Cuál es la incidencia de la idealización y la sublimación en la cura psicoanalítica?". Para el autor, resulta imperioso investigar el concepto de sublimación y el modo en que el analista se sirve de él para dar cuenta de su propia práctica. Desde el inicio, propone definir a la sublimación como efecto de la identificación con la potencialidad simbolizante del otro; definición sugerente que, sin embargo, necesita de un mayor refinamiento.

En el segundo capítulo, Hornstein incursiona en terrenos como la concepción metapsicológica del yo, la realidad, lo real y el sujeto, los retornos de lo idealizado y de lo reprimido, la pulsión de investigación, la creación artística, para finalizar con reflexiones concernientes a la recíproca influencia entre la sublimación y la cura. Resulta evidente allí, el intento de revalorizar la vertiente terapéutica del análisis sostenida en fundamentos freudianos. "Ciertas elaboraciones —afirma Hornstein— fueron postulando una disyunción entre ambos términos: psicoanálisis y psicoterapia. No se trata sólo de oponer el análisis a la psicoterapia, sino de especificar lo diferencial de la terapia analítica con los otros métodos terapéuticos". Con el afán de sustraerse de dicha oposición procura revisar la teoría freudiana de la terapia, a la que considera una suma de hipótesis parciales, pues "cada texto ofrece un punto de vista coherente pero insuficiente articulado con aquellos expuestos en otros momentos"; sugiere para ello una lectura histórico-crítica de los textos —tarea por realizarse— ofreciendo sólo un conjunto de coordenadas, una suerte de mapa del recorrido trazado por Freud. La cura misma, en fin, contiene según el autor un carácter sublimatorio, en la medida en que es considerada un "simulacro incestuoso" en el cual se proclama la prohibición y se destierra el placer del cuerpo. En esta línea, pues, la exigencia de trabajo psíquico equivale a una descorporalización experimental en la que prevalece la sublimación.

La conjunción entre cura y práctica psicoanalítica da lugar al tercer capítulo, algunos de cuyos temas atañen a los límites de lo analizable, el deseo de curar como proyecto terapéutico, en el cual la finalidad del análisis en su indisoluble incidencia sobre la práctica ocupa el centro de las reflexiones.

El cuarto y quinto capítulos están dedicados al tránsito operado en la concepción de la cura y al saber de la pulsión respectivamente. En conjunto, la obra transcurre y oscila entre una postura interrogativa del quehacer del analista, las nociones de cura y técnica psicoanalíticas, y el esfuerzo por ofrecer respuestas propias.

Omar Mosquera



RECIENVENIDOS

La Interpretación. Alejandro Ariel, David Laznik y colaboradores. Estilos. Buenos Aires, 1989, 157 págs. El texto constituye el producto de un seminario sobre el tema, dictado para graduados —médicos y psicólogos— en la Facultad de Medicina de la UBA, durante el transcurso de 1989. Comprende la desgrabación de las clases teóricas sobre la Interpretación que estuvieron a cargo de A. Ariel y

D. Laznik y una serie de ensayos preparados por el grupo de docentes que colaboran, entre los que se encuentran: R. Alterman (La Interpretación: Hacia el fin del análisis, desde el comienzo); A. Ayala (La Interpretación en la Psicosis); M. Grignoli (Interpretación y presencia del analista); L. Isacovich (El poeta pide a su amor que le escriba); E. Lubian (Posición del analista en los límites de la interpretación). Carlos Cobas, a cargo del prólogo, sostiene: "Este seminario no tiene como propuesta brindarnos garantías, tranquilizarnos, ador-

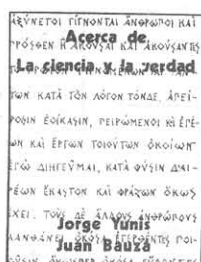
mecernos, en pos de alguna receta mágica, que nos curaría de todo, entre otras cosas, también del psicoanálisis. Su desarrollo no nos deja olvidar que al hablar la lengua tiene un inconsciente".

Psicoanálisis y salud mental. Emiliano Galende. Paidós. Buenos Aires, 1990, 293 págs. Es idea del autor de este libro que el encuentro entre el psicoanálisis y la salud mental —encuentro de dos modos diferentes de abordar los problemas del sufrimiento y la felicidad humana— es a la vez la convergen-

cia de dos políticas sobre la relación social, en la que se hace comprensible la salud y la enfermedad mental. El crecimiento del sector de salud mental producido en los últimos treinta años hizo que se excediera del abordaje exclusivamente médico para abrirse debates desde otras áreas. Allí las tesis freudianas sobre la cultura y la forma social entre otras son herramientas teóricas fundamentales para analizar las demandas actuales que trata la Salud Mental. A partir de los ejes teóricos del psicoanálisis, Galende define en su texto

cinco aspectos necesarios para la cuestión: producción de enfermedad, configuración de disciplinas, teorías, prácticas terapéuticas e instituciones. Dice el autor: "Mientras todo el dispositivo de Salud Mental está dispuesto para responder y estabilizar las demandas de la sociedad y el Estado respecto del sufrimiento psicológico, el psicoanálisis tiende a reabrir interrogantes sobre estas demandas, a enriquecer un pensamiento sobre ellas, a devolver al sujeto su propia palabra, su propio saber sobre el deseo y el dolor".

Acerca de la ciencia y la verdad. Jorge Yunis y Juan Bauzá. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, 1989, 168 págs.



Un joven austríaco de extensa cultura olvidó la palabra "aliquis" mientras repetía para Freud un verso de Virgilio. Pese a la impecable construcción por la cual Freud le develó el motivo inconsciente de su olvido, el joven no encontró ningún impedimento para atribuir su omisión a una pura casualidad. Ocurre que le fue comunicado un saber sin implicación del Ser de ese sujeto, sin estar involucrada su causalización como sujeto en ninguna vía. Y, para que algo pase, se precisa de una operación que conecte saber y verdad.

Leído por Lacan en diciembre de 1965 en la primera clase del seminario "El objeto del psicoanálisis", el texto "La ciencia y la verdad" es el último de sus escritos. Acerca de la ciencia y la verdad, de Jorge Yunis y Juan Bauzá, contiene una "traducción crítica, comentarios y notas en torno del escrito de Jacques Lacan", tal como se lee en su subtítulo.

La publicación surge como fruto de un trabajo iniciado por los autores en un grupo constituido años atrás en Barcelona, a partir de una propuesta de Rithée Cevasco cuyo objetivo era "reflexionar acerca de la articulación y de las relaciones entre Psicoanálisis y Ciencia".

En su primera parte, hay una documentada traducción de "La ciencia y la verdad", que se ofrece en diferencia a la difundida en nuestra lengua perteneciente a Tomás Segovia.

El texto traducido aparece en toda su extensión dividido en párrafos numerados, que van del 1 al 176. Asombrosamente, la segunda parte del libro trae, como dice su título, "Comentarios a Párrafos". Allí son tomados grupos consecutivos de párrafos y a cada grupo le corresponde un comentario con su título. Por ejemplo: "Sujeto, saber/verdad" —párrafos 1 al 5—, 6 "Yo, la Verdad, hablo..." —párrafos 75 a 86—, etc. De esta manera, resulta un discurso fraccionado, pegado a los cantones del texto original.

El lector se encuentra a cada paso con remisiones intratextuales en las que se indica "Ver Comentario Párrafos...", en un verdadero paroxismo de remisiones donde, finalmente, lo que sería para decir siempre está en otra parte.

Al cabo de la lectura de este trabajo, sin duda aplicado y docto, no es difícil quedar como el joven y olvidadizo austríaco, mascullando aturridos: "Muy interesante, ¿y?".

Paula Hochman



RECIENVENIDOS

Las emociones. R. Dantzer. Trad. de Beatriz Anastasi de Lonné. Paidós. Buenos Aires, 1989, 135 págs. Un trabajo que pretende abarcar ese intrincado y periclitado concepto de la emoción en su vastedad. El autor presenta en el capítulo primero la naturaleza y funciones de la emoción y enumera las diferentes teorías que dan cuenta de su aparición. En el segundo capítulo examina cómo se exteriorizan las emociones en materia de mímicas, posturas o conductas características y evalúa si la emoción correspondiente puede ser identificada por los individuos

de la misma especie o de especies diferentes. Las modificaciones fisiológicas y hormonales específicas, y si éstas contribuyen a la génesis de la emoción, son tópicos tratados en el capítulo III. Los dos últimos capítulos tratan el rol que asumen las diferentes estructuras cerebrales en la aparición de las emociones y el papel del factor genético, respectivamente. Rige el eje central de la obra un intento por sistematizar un concepto hasta ahora descuidado por la ciencias de la conducta.

Vicisitudes de la histeria. J. C. Maleval, S. Cottet y otros. Trad. de S. M. García, D. Rabinovich y A. Torres. Manantial, 1989.

Disfunciones sexuales.

Helen S. Kaplan. Trad. de Rafael Andreu. Grijalbo. Buenos Aires, 1989, 300 págs. Alrededor de A 56.000



Cuando en las múltiples formas de la sintomatología asoma dolorosamente el mal ejercicio de la genitalidad, la psiquiatría de todos los tiempos no duda en desenvolver sus diagnósticos, pronósticos y tratamientos para intentar dar cara y encauzar las llamadas "disfunciones sexuales", idea —por cierto— sumamente resbaladiza.

Toda función se ve amenazada por la sombra de una inhibición, resume un viejo tópico que siempre atrajo el interés médico. En esta obra las disfunciones sexuales —entiéndase trastornos provocados por evitación sexual, tales como aversiones, fobias y angustias— son abordadas desde una perspectiva "teórico-práctica" que intenta sumar a la terapia psicodinámica de objetivos limitados un tratamiento con medicación ansiolítica.

En realidad, lo que la autora considera como psicodinámico consiste en descripciones excesivas de casos clínicos, la mayoría de los cuales, con diversos matices, explicitan la imposibilidad de ejecutar un acto, el sexual, para lo que paradójicamente se recomienda intentar ejercitar ese mismo acto inhibido desde diferentes estrategias terapéuticas.

Así, la focalización sensorial, el reconocimiento de los genitales propios o del *partenaire*, el uso del espejo, etc. son la prueba del carácter práctico que recuerda el viejo adagio: "Haciendo se aprenden las cosas". Sin embargo, resulta difícil seguir en el texto alguna referencia teórica que permita pensar más allá de cierta pirueta de los cuerpos.

No ocurre lo mismo con el capítulo dedicado al tratamiento farmacológico, el más recomendable del texto, en donde su autor —Donald Klein— diferencia los conceptos de ansiedad y angustia y advierte sobre una medicación apropiada en cada caso, introduce el empleo de antidepressivos tricíclicos en lugar de neurolepticos o tranquilizantes menores, y no escatima un punto dedicado a la dosificación. Para los especialistas, puede resultar de suma utilidad una tabla sinóptica en la que Klein sintetiza los síndromes con áreas de ansiedad y las recomendaciones sobre drogas para cada caso.

A casi 20 años de los famosos Masters & Johnson, aún resulta creíble para médicos, sexólogos y terapeutas la lectura de este tipo de textos tan extendidos en la bibliografía norteamericana. No dejan de ser eficaces para el lector movido a transformar una conducta por la prisa o, tal vez, la desesperación que acarrea un síntoma.



Alicia Paz

INFORME PARA EL PSICOANÁLISIS

Una columna de Germán L. García

La vez anterior comenté, muy al pasar y de manera parcial, un reportaje a Jacques-Alain Miller publicado en el *Magazine Littéraire* (Nº 271, nov. 1989) y concluí por mi cuenta con una alusión a lo que se llama el análisis en "intensión" y el análisis en "extensión".

Estos términos de la lógica clásica fueron introducidos en el vocabulario de los analistas —como casi todo, por lo demás— por Jacques Lacan y fueron entendidos (como tantos otros términos) de manera perezosa y rutinaria. "Intensión" pasó a definir práctica, clínica; "extensión" se convirtió en difusión. ¿Los "intensionales" son los antiguos expertos y los "extensionales" los viejos parloteadores de la teoría sin fe y sin ley? Temo que la perezosa sea excesiva. No se trata de la extensión universitaria y de la intención con c.

Para nuestros fines —mostrar que no toda es vigilia la de los ojos abiertos— bastará nuestro querido y divulgado Irving M. Copi: "La distinción que hemos establecido entre *intensión* y *extensión* —escribe—, y el reconocimiento de que las extensiones pueden ser vacías o nulas, pueden utilizarse para resolver la ambigüedad que en algunos casos tiene la palabra significado". Pequeña sorpresa. ¿Cómo puede existir una extensión del psicoanálisis sin analistas? Es verdad que Jacques Lacan dijo que las palabras se propagan sin que se entienda nada, pero de ahí no puede deducirse una ley —por otro lado, refutada por la misma lógica— de una *intensión creciente donde se constate una extensión decreciente*.

Es posible que la santidad sea para pocos, pero de ahí no puede concluirse que cada vez que nos encontremos con cuatro muertos de frío estamos frente a unos santos. No creo que el sueño del foco alumbre los problemas que hacen al psicoanálisis, cuya lamentable —pero nada lamentada— difusión no es su extensión.

Los términos "intensión" y "extensión" son conexos con términos como "connotativo" y "denotativo" y se usan para definir el significado y el valor de los términos de *clase* (Jacques Lacan volvió sobre esto en varios lados y en particular en el seminario sobre la identificación). Un término de *clase* denota los objetos a los que puede aplicarse ("planeta" vale para el conjunto) y estos objetos constituyen la extensión del término.

Pero debemos saber qué "propiedades" definen a esos objetos y entonces nos encontramos con la "intensión": "Los términos de *clase* tienen un significado *intensional* o *connotativo* y otro *extensional* o *denotativo*".

¿Qué otras propiedades que las que surgen de la existencia efectiva de analistas pueden contarse a la hora de enumerar lo que constituye el campo freudiano en extensión? Si el psicoanálisis no es una ciencia es, justamente, porque el valor referencial de sus términos remite en última instancia a una denotación vacía, cubierta por la connotación de *agalma* que inventa el objeto como ausencia de palabra y como entredicho de cualquier universo de discurso que se proponga.

Es por eso que la connotación —siempre en lógica— tiene otros usos entre los que suelen distinguirse los siguientes: *cójetivo*, *subjetivo* y *convencional*. La connotación objetiva de un término es el conjunto de características comunes a todos los objetos que constituyen la extensión del mismo. La connotación subjetiva es el conjunto de propiedades que, para determinada persona, poseen los objetos incluidos en la extensión de la palabra. Pero la connotación convencional de un término es su aspecto más importante para los propósitos de la definición y la comunicación.

Un ejemplo usado por Irving Copi viene al caso, puesto que es la palabra Dios, cuyo equívoco se enuncia así:

—La palabra Dios no carece de sentido; por lo tanto, tiene un significado. Ahora bien, por definición, la palabra Dios... tiene el significado de un ser supremamente bueno y omnipotente. Por consiguiente, este ser supremamente bueno y omnipotente, Dios, debe existir.

El equívoco reside aquí en las expresiones *significado* y *sin significado*. La palabra Dios no carece de significado y por tanto tiene una intención o connotación que constituye un significado, en cierto sentido. Pero del hecho de que un término tenga connotación no se deduce que denota algo. ¿Denota algo la palabra "clínica" cuando se la opone a "teoría"? Como el Dios de la falacia que citamos, debe tratarse de algo supremamente bueno y omnipotente, pero de cualquier manera necesita de operadores —humanos, al fin— que deben ser formados para la función. Y eso, justamente, es la extensión del psicoanálisis.

Es perder el tiempo, ya se sabe, buscar la camisa de un hombre feliz, y lo que llaman una sombra feliz debe evitarse por los males que propaga (Jacques Lacan).

novedades abril

EL ULTIMO MUNDO

Christoph Ransmayr

La crítica europea ha sido conmovida y no escatima elogios para calificar a su autor como a un novelista mayor y a este libro como al suceso literario del último tiempo.



Acostumbramiento literario

BILLY BATHGATE

E. L. Doctorow

Cuidarse de las balas

Violencia. Toda la violencia desatada por el hampa neoyorquina durante los años de la depresión en una vívida y emocionante narración. Una de las 10 mejores novelas del '89. Por el autor de Ragtime.



BORGES Y LOS OTROS

Néstor Montenegro/ Adriana Bianco

El mundo del maestro, sus amigos, su ceguera, el amor por su madre, María Kodama... Basado en testimonios y documentos inéditos, un libro revelador.



Borges de carne y hueso.

TEMBLOR

Rosa Montero

Con el magnetismo de su talento

La sólida carrera literaria de Rosa Montero trasciende las fronteras de su España natal y con esta excepcional novela asegura la conquista de los lectores argentinos.



PAREJAS ROTAS

Warren Adler

Un matrimonio que lo comparte todo. Una familia envidiablemente feliz. Y de pronto... un ataque al corazón. Una historia narrada con dramatismo y humor.



Y la felicidad conjugual?

MEMORIAS DE UNA SIEMBRA

Marcos Aguinis y otros

Durante tres años el Programa Nacional de Democratización de la Cultura movilizó a muchos argentinos y sentó las bases de una metodología de trabajo que es útil conocer.



PRONDEC. Una experiencia ejemplar

LOS HOMBRES DEL ZAR

Vladimir Volkoff

Tras el terrible en dramática recreación

El lujurioso, cruel y místico zar que llevó a Rusia al borde del abismo y los sucesos que hicieron de Moscú un lugar convulsivo entre liturgias y matanzas.



MI CHINA

Ludovica Squirru

Desde Nueva York hasta Beijing, atravesando Europa y Oriente, Ludovica presenta su encuentro con China de una manera plena de vitalidad y magia.



Fantástico relato autobiográfico

TERROR EN LA ISLA DESIERTA

Susana Martín

Una escalofriante historia en un lugar misterioso. Humor, acción y ternura en un libro que niños y jóvenes leerán con placer.

Los más jóvenes también



GRUPO EDITORIAL PLANETA



PROLI N° 16

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 el resultado a la tarjeta completa —o una fotocopia— a:
REVISTA BABEL, Julio A. Roca 751, 3° B (1067).



3. Entre todas las tarjetas correctas que tengan matasellos de correos anterior al 10 de mayo de 1990 se sorteará una orden de compra por 100.000 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° 17 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 engrasar el pozo del PROLI N° 17, que se publicará en la edición de igual número.

EL POTRERO

1) En el primer número de *Sur*, Victoria Ocampo definió el rumbo del proyecto en términos de identidad. ¿Cuál fue la frase utilizada?
L) "Nos pondremos a la búsqueda de América".
E) "Olvidemos América. ¿Acaso es eso una identidad?"
V) "Europa nos reclama. América calla".

2) En *Tess of the d'Urberville*, novela de Thomas Hardy festejada por Roman Polanski en el cine, la protagonista mata a su vil seductor y, ante las consecuencias de ese acto, el autor comenta parcamente: "Justice". ¿Qué suerte corrió Tess?
L) Fue ahorcada.
E) Fue absuelta.
V) Fue internada en un manicomio.

3) Sobre el final del *Libro de Buen Amor*



un personaje ocupa las funciones mensajeras que antes le cupieran a Doña Urraca. ¿Cuál era su nombre?
L) Doña Garoza.
E) Trotaconventos.
V) Don Furón.

4) La sentencia "Da, simpatiza, gobierna" fue usada por Eliot en lengua original para cerrar *The waste land*. ¿Cuál es el origen de la cita?
L) El Tao Te Ching.
E) Los Upanishads.
V) El Eclesiastés.

5) Para molestia de Jorge de Capadocia y William Shakespeare, Miguel de Cervantes murió un 23 de abril, en 1606. ¿Cuál de estas obras fue publicada póstumamente?
L) La Galatea.
E) Los trabajos de Persiles y Sigismunda.
V) Viaje del Parnaso.

6) ¿Cómo adjetiva Dante Alighieri al Amor en el *Paradiso*?
L) "término fijo de la voluntad eterna".
E) "vida pura y deshonesto desde la primera hora".
V) "lo que mueve el sol y las estrellas".



7) Unamuno, Benavente, Baroja y otros próceres integraron la llamada "Generación del 98". ¿Qué conmovió a España en ese año clave?
L) La muerte del Príncipe de Asturias, heredero de la Corona.
E) La primera república española.
V) La pérdida de las colonias Cuba y Filipinas.

8) Heráclito, fluvialmente citado hasta el hartazgo, cargó con un sobrenombre que el prudente Aristóteles no se privó de usar. ¿Cuál?
L) El transparente.
E) El oscuro.
V) El escurridizo.

PROLI
Pronósticos literarios

L	E	V
1		
2		
3		
4		
5		
6		
7		
8		
9		
10		
11		
12		
13		

9) ¿Recuerda cuál era el nombre de pila de Funes el memorioso?
L) Isidro.
E) Irineo.
V) Ignacio.

10) ¿A qué edad empezó a escribir literatura Raymond Chandler?
L) 17.
E) 33.
V) 44.

11) ¿Qué revista leen los personajes del cuento "Los venenos" de Cortázar?
L) *Leoplan*.
E) *El Hogar*.
V) *Billiken*.

12) ¿Cuál de estas obras de Kant fue la primera en publicarse?
L) Crítica a la razón pura.
E) Historia general de la naturaleza y teoría del cielo.
V) La paz perpetua.

13) ¿Cuál era el verdadero nombre de Desiderio Erasmo?
L) Johan Froben.
E) Geert Geertsz.
V) Hans van Basten.

Ganador del PROLI N° 14: Waldo Vercellino.
Solución del PROLI N° 15: 1) E; 2) L; 3) V; 4) E; 5) V; 6) E; 7) E; 8) L; 9) E; 10) E; 11) L; 12) E; 13) V.

NO HAY CRISIS
Que dure cien años,
ni lector que la resista

YOURCENAR
Alexis o el tratado del inútil combate
HIGHSMITH
El temblor de la falsificación
PARROTTA
Las mejores anécdotas de Menem
HABERMAS
Teoría de la Acción Comunicativa II
RODARI
Cuentos para jugar
BORNEMANN
La edad del pavo
BENJAMIN
Diario de Moscú
CIORAN
La tentación de existir

OTROS TITULOS Y REIMPRESIONES

BLANCA COTTA
La cocina divertida
DOMAN - OLIVERA
Los Alsogaray
ADA DONATO
De cómo se amaron Salvador y la Celeste
K. REISZ
Técnicas del montaje cinematográfico
BENJAMIN
Discursos interrumpidos I
HABERMAS
Teoría de la Acción Comunicativa I

NOVEDADES IMPORTADAS

JEAN DELUMEAU
El miedo en Occidente
GUIAS DEL VIAJERO
GERARD GENETTE
Palimpsestos
JEAN MARKALE
Druidas (Tradiciones y dioses de los Celtas)
MUJAIL BAJTIN
Teoría y estética de la novela
MICHAEL TOURNIER
Giles y Juana

ACVILAR

la buena costumbre de leer

(en la Feria y también, como siempre, en las mejores librerías).





puntosur
editores

PUNTOSUR LITERARIA

(dirigida por Jorge B. Rivera)

- Miguel Briante, *Las hamacas voladoras y otros relatos*
- Anibal Ford, *Los diferentes ruidos del agua*
- Mario Levrero, *Espacios libres*
- Rodolfo Walsh, *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*
- Reina Roffé, *La rompiente*
- Héctor Tizón, *Fuego en Casabindo*
- Elvio E. Gandolfo, *Sin creer en nada (Trilogía)*
- Mempo Giardinelli, *Cuentos. Antología personal*
- Rodolfo Rabanal, *No vayas a Génova en invierno*
- Osvaldo Gallone, *Montaje por corte*
- Beda Docampo Feijóo, *Vender la pluma*
- Antonio Marimón, *El antiguo alimento de los héroes*
- Néstor Tirri, *La claridad de la noche*
- Pedro Lipcovich, *El nombre verdadero*
- Carlos Dámaso Martínez, *Hasta que todo arda*
- Carlos Roberto Morán, *Noticias de Sergio Oberti*

DE PROXIMA APARICION

- Sergio Chejfec, *Lenta biografía*
- Vicente Muleiro, *Sangre de cualquier grupo*
- Carlos Domínguez, *Bicicletas negras*
- Leonardo Moledo, *La estación terminal*
- Libertad Demitrópulos, *Saloma*

En el stand 29 de la Feria Internacional del Libro

PUNTOSUR LITERARIA/CRITICA

(dirigida por Jorge B. Rivera)

DE PROXIMA APARICION

- Eduardo Romano y otros, *Las huellas de la imaginación*
- Nicolás Rosa, *El arte del olvido*
- Josefina Ludmer y otros, *No todo es mentira*

NARRATIVA PARA CHICOS GRANDES

(dirigida por Mirta Intelisano)

- Mempo Giardinelli, *Luli, la viajera*
- Rodolfo Rabanal, *Noche en Gondwana*
- Héctor Tizón, *El viaje*
- Mario Levrero, *El sótano*
- Osvaldo Soriano, *El Negro de París*

PUNTOSUR TEATRO

(dirigida por Nora Mazziotti)

- Alberto Ure y otros, *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*
- Varios autores, *Teatro Abierto 1982*

DE PROXIMA APARICION

- Ricardo Talesnik, *La fiaca*
- Ricardo Monti, *Obras completas*

LA IDEOLOGIA ARGENTINA

(dirigida por Oscar Terán)

- Oscar Terán, *Alberdi póstumo*
- Juan Carlos Chiaramonte, *La Ilustración en el Río de la Plata. Cultura eclesiástica y cultura laica durante el Virreinato*
- Hugo Vezzetti, *Freud en Buenos Aires, 1910-1939*

DE PROXIMA APARICION

- Jorge Dotti, *Las vetas del texto. Una lectura filosófica de Alberdi, los positivistas, Juan B. Justo*
- Beatriz Ruibal, *Ideología del control social. Buenos Aires a principios del siglo XX*
- Noemí Goldman, *Los jacobinos en el Río de la Plata*
- Arturo Andrés Roig, *El Krausismo en el Río de la Plata*

PUNTOSUR ENSAYO

- Alcira Argumedo, *Los laberintos de la crisis. América latina: poder transnacional y comunicaciones*
- Jorge B. Rivera, *La investigación en comunicación social en la Argentina*
- Horacio González (comp.), *Los días de la Comuna. Filosofando a orillas del río*
- Oscar Terán, *Positivismo y nación*
- Alcira Argumedo, *Un horizonte sin certezas. América latina ante la Revolución Científico-Técnica*
- José Nun y Juan Carlos Portantiero (comps.), *Ensayos sobre la transición democrática*
- Anibal Ford, *Desde la orilla de la ciencia*
- Oscar Landi, *Reconstrucciones. Las nuevas formas de la cultura política*
- Hugo Vezzetti, *El nacimiento de la psicología en la Argentina*
- José Aricó, *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América latina*
- Ana María Ezcurra, *Iglesia y transición democrática*
- Rodolfo Puiggrós, *El peronismo: sus causas*
- Fernando "Pino" Solanas, *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura*
- Attilio A. Boron y Julio Faúndez (comps.), *Malvinas hoy: herencia de un conflicto*
- Ernesto López y otros, *Defensa y democracia. Un debate entre civiles y militares*
- Enrique E. Mari, *Elementos de epistemología comparada*
- Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad/ posmodernidad*

PUNTOSUR POLITICA

- Víctor Lavagno y Marta Gordillo (comps.), *Los hombres de Perón. El peronismo renovador*
- Jorge Massetti, *Los que luchan y los que lloran*
- Manuel Caballero, *La Internacional Comunista y la revolución latinoamericana*
- Olof Palme, *Suecia y América latina*
- Roberto Baschetti (comp.), *Documentos de la Resistencia Peronista*
- Juan Gasparini, *Montoneros. Final de cuentas*
- Julio Santucho, *Los últimos guevaristas. Surgimiento y eclipse del Ejército Revolucionario del Pueblo*
- Miguel Bonasso, *Recuerdo de la muerte*
- A. Daiha y L. Halmovichi (comps.), *Menem y su entorno*
- Fernando Nadra, *La religión de los ateos*
- Víctor Lavagno, *Crónicas de barro. Historias y miserias del Gran Buenos Aires*
- Torcuato S. Di Tella, *Hacia una estrategia de la socialdemocracia en la Argentina*
- Hugo Chumbita, *El enigma peronista*
- Torcuato S. Di Tella (supervisor), *Diccionario de ciencias sociales y políticas*

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 Ali 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 competição 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 skrivit 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

cambi6

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



Jacques Derrida: Memorias para Paul de Man

El sentido de una palabra dada

Vayamos de prisa, aún más de prisa, y demasiado de prisa. Situemos tres puntos, no digamos de una disputa, sino de una *Auseinandersetzung* entre la deconstrucción y cierta voz del texto heideggeriano (menos que nunca diría aquí todas las voces y el texto íntegro de Heidegger). Pero la voz en cuestión a menudo parece dominante.

1. De la misma manera en que dice que "la ciencia no piensa" o que "la esencia de la tecnología no es nada tecnológico", Heidegger diría, dentro de la misma "lógica": la retórica es sólo una disciplina o área determinada, tardía e incluso "tecnológica", se relaciona sólo con una modalidad del habla; habla pensante, el pensamiento de la retoricidad misma no es retórico; ha dicho lo mismo de la lingüística o la semiótica. Ahora en esto, al menos, la deconstrucción ya no es "heideggeriana": sí, la ciencia puede pensar, la esencia de la tecnología y el pensar de esta esencia retienen algo tecnológico, y el pensar de la retoricidad no está por encima de él, ni antes de él ni en ninguna otra parte; no es extranjero a la retórica. Es precisamente esta jerarquía, este límite, esta pureza, reclamada por Heidegger, lo que se *deconstruye*, lo que se desconstruye a sí mismo, "la noción misma del *self*" (1). A partir de entonces, cada pensamiento deconstructivo constituye un texto que lleva su singularidad retórica, la figura de su signatura, su pathos, su aparato, su estilo de promesa, etc. El texto de Heidegger también es una retórica —una retórica textual— y debemos poder analizarlo como tal. No hay

"deconstrucción de los Estados Unidos" sin esta relación con Heidegger. En términos de las mil maneras imaginables, uno por cierto no puede sortear la necesidad de todas las trayectorias heideggerianas, uno no puede estar "más cerca" de este pensamiento, pero tampoco puede uno estar más lejos, ni puede uno ser más heterogéneo (esto no significa opuesto) de él que al arriesgar una afirmación de este tipo: la esencia de esto es esto, la esencia de la tecnología es (aún) tecnológica, no hay brecha ni abismo entre el pensamiento pensante y la memoria pensante (*Gedächtnis*) y la ciencia, la tecnología, la escritura (la mnemónica); o mejor, este mantenimiento, de una manera heideggeriana, de una heterogeneidad entre la esencia de la tecnología y la tecnología (que es, de paso, uno de los gestos más tradicionales), entre la memoria pensante y la ciencia, la memoria pensante y la escritura tecnística, es precisamente una protección contra otro riesgo abisal, el de la contaminación parasitaria, de una *différance* an- oposicional, etc. No podemos exagerar el riesgo y la gravedad de esta breve oración (por ejemplo): la esencia de la tecnología no es extraña a la tecnología. Aparentemente muy trivial, puede poner de nuevo en cuestión, con todas las consecuencias pertinentes, el alcance de aun el más fundamental de los gestos filosóficos.

2. ¿Puede la memoria sin anterioridad, es decir, sin origen, convertirse en tema heideggeriano? No lo creo. Con todas las precauciones que se deben tomar aquí, no podemos borrar del texto heideggeriano una indispensable referencia a la originalidad, aun si no otorgamos a la segunda ninguna categoría etimológica. Podríamos dar muchos ejemplos de ello: contentémonos con el siguiente, ya que alude a la memoria: la palabra originaria "*Gedanc*" significa: lo congregado (*gesammelte*); recordación que todo lo congrega (*alles versammelnde Gedenken*). "*El Gedanc*"

dice casi la misma cosa que "el alma" (*das Gemüt*), "espíritu" (*der Muot*), "el corazón" (*das Herz*). Pensar, en el sentido de esta palabra originalmente parlante (*im Sinne des anfänglich sagenden Wortes*) "*Gedanc*", es casi más original (*ursprünglicher*) que ese pensar del corazón que Pascal, siglos después y ya como un movimiento contrario al pensamiento matemático, intentaba recobrar. (...) "El Ser original de la memoria rige (*walter das ursprüngliche Wesen des Gedächtnisses*) en la palabra originaria '*Gedanc*' (*im anfänglichen Wort der 'Gedanc'*)" (ing. pp. 139 y 141; al. pp. 91 y 93). Al realizar la auto-deconstrucción de la manifiesta "piedra angular" hegeliana, Paul de Man pone nuevamente en cuestión ese originalismo que situaría la memoria pensante fuera de, y a resguardo de, la tecnología, la ciencia y la escritura. La memoria que piensa en términos de oposiciones, aun de aquellas que son dialécticas, de la alegoría y la ironía, lo preformativo y lo conativo, etc., ya no desnuda ningún origen secreto. Continúa escribiendo y promete la retórica de otro texto.

3. Ante todo, no se piensa a sí mismo como congregación; nunca reduce la diferencia disyuntiva. Hemos insistido suficientemente en el motivo demaniano de la *disyunción*; no volveré sobre él. Por otra parte, ¿cómo negar que, para Heidegger, la esencia de la memoria reside primaria, originalmente, en la congregación (*Versammlung*), aun si la distinguimos de toda síntesis, sintaxis o composición? He aquí algunos ejemplos —ya citados— entre muchos otros: "Inicialmente (*anfänglich*), 'memoria' (*Gedächtnis*) no significaba en absoluto el poder para evocar (*Erinnerungsvermögen*). La palabra designa el alma entera en el sentido de una constante congregación interior (*inningen Versammlung*); subrayo "alma" o "interior"..." Más adelante: "Hemos determinado la Memoria como la congregación

del pensamiento devoto (*Versammlung des Andenkens*)" (ing. 140 y 150; al. 92 y 97). La degradación de este significado original, su "desgaste", su "encogimiento" y su "empobrecimiento" se atribuyen a la filosofía escolástica, así como a las definiciones "tecnocientíficas".

Esta interpretación —y esta retórica— también determina una política: no sólo respecto de la historia, la tecnología y la ciencia, sino también respecto de la retórica y la política, de la escritura y la escritura literaria. Ayer vimos cómo Heidegger habría determinado su pertenencia, fuera de, en la "salida" de, y a resguardo del pensamiento o la poesía. Es en este punto, si tuviéramos tiempo suficiente, donde me habría gustado hablar a ustedes de la política de la "deconstrucción en los Estados Unidos", en particular de la deconstrucción demaniana. A mi entender, no puede descifrarse sino en términos de la proximidad y divergencia cuyo enigma acabamos de percibir. Tanto dentro como fuera de las instituciones académicas. Toda lectura propuesta por Paul de Man, y recientemente con creciente explicitación, dice algo acerca de las estructuras institucionales y las apuestas políticas de los conflictos hermenéuticos. Las características de estas lecturas a menudo son discretas, pero siempre claras e incisivas, y siempre se dirigen no tanto contra la profesión o la institución, sino contra los academicismos de la derecha y la izquierda, contra el conservadurismo que comparten los tradicionalistas apolíticos y los activistas. La introducción a *Hegel on the Sublime* describe estos "gestos simétricos". Los "reaccionarios" y los "activistas políticos" en realidad entienden mal, para protegerse a sí mismos, la apuesta política y la estructura del texto, la alegoría política del texto literario, no menos que la estructura alegórica y literaria del texto político. Paul de Man participó cada vez más públicamente en debates políticoinstitucionales alrededor

de la deconstrucción. Las posiciones que tomó no tienen la simplicidad codificada de las oposiciones bien conocidas, de las prédicas previsible o imperdonablemente fatigosas. La actitud "política" de Paul de Man no se puede separar, ni en los actos ni en lo que deja para ser descifrado, de ese pensar de lo político y de la ley que atraviesa todos sus escritos. Aquí, una vez más, se debería seguir la lectura de Rousseau, no menos que la Nietzsche, como se sigue un hilo rojo. La palabra "política" quizá ya no sea apropiada; es también alegórica. "Political Allegory" fue el primer título de Promises, y ese ensayo comienza por demostrar la imposibilidad de rescatar el "status referencial" de términos como "político", "religioso", "ético", "teórico", etc. Cada una de estas "categorías temáticas" "es desgarrada por la aporía que la constituye". Pero lo que este mismo texto (por ejemplo) signa, anuncia, *promete* sobre el tema de la ley, el acto y la promesa, forma la mejor introducción, a mi entender, de lo que podría considerar la relación de Paul de Man con lo "político", con lo que tranquila y comúnmente llamamos política, con su "experiencia" de la cosa. Vayamos más lejos, y, por razones de tiempo, aún más de prisa: la "definición" del texto que se formula en Promises de manera explícita o insistente, aun dejando la palabra "definición" entre comillas ["Llamamos *texto* a toda entidad que... La 'definición' del texto..."] (p. 270)], anunciada por un "Nos hemos acercado más a la 'definición' de *texto* (p. 268)", guarda una relación privilegiada con lo político. El texto legal o político explícita y revela mejor la estructura misma del texto en general. Lo "define" mejor que cualquier otro texto. Y no hay "política" sin este texto. Para distorsionar las cosas de otra manera, tan falsa como la inversa, ciertas personas dirían que no hay nada apolítico en la deconstrucción, sino más bien un excesivo "politicismo". Paul de Man escribe, por ejemplo: "La estructura de la entidad a que nos referimos (sea como propiedad, como es-

tado nacional o como cualquier otra institución política) *se revela con mayor claridad* cuando se la considera como la forma general que subsume todas estas versiones particulares, a saber como *texto legal*" (p. 267, De Man enfatiza la palabra "texto", yo enfatizo las otras). Desde este punto de vista, no hay contradicción entre "revolución y legalidad": el texto de la ley existe, "por definición, en una condición de cambio imprevisible. Su modo de existencia es necesariamente temporal e histórico, aunque en un sentido estrictamente no teleológico" (pp. 266-67). Tal oración precisa una cierta estrategia de los textos más recientes de Paul de Man en términos de historicidad: está "definida" en términos de una nueva "definición" del *texto*, y diverge del predominante concepto filosófico, es decir, teleológico, de historia. Sabemos que este concepto aún domina ampliamente los discursos políticos más "modernos" (quieran o no pasar por revolucionarios). Más adelante, escribe:

No puede haber texto sin gramática: la lógica de la gramática genera textos sólo en ausencia de significado referencial, pero todo texto genera un referente que subvierte el principio gramatical al que debía su constitución. Lo que permanece oculto en el uso cotidiano del lenguaje, la incompatibilidad fundamental entre gramática y significado, *se vuelve explícito cuando las estructuras lingüísticas se enuncian, como aquí, en términos políticos* (AR, p. 269).

También enfatizo la palabra "genera" para llamar la atención sobre una dimensión quizá menos evidente pero no menos esencial de la deconstrucción, tratándose de un efecto de referencia o de efectos de la historia. Este mismo ensayo termina, según recordamos, con estas palabras: "...las alegorías textuales... *generan* historia".

No hay política sin "acción" o sin un texto "activo". Y redescubrimos aquí la misma exhortación: memoria o promesa, memoria como promesa de un *acto* que,



para no pertenecer a la oposición acto/no acto, acción/teoría, performativo/constativo, no es empero anterior a ellos, ni en el modo del pasado anterior ni en el modo del futuro anterior. Este acto más allá del acto dice de nuevo la *definición del texto*. Ya he citado una parte de este pasaje. Citemos un poco más:

Un texto se define por la necesidad de considerar un enunciado, *al mismo tiempo* [y es el tiempo de este *mismo tiempo* lo que evoca un pensamiento otro de lo que está en acción aquí] como performativo y constativo, y la tensión lógica entre figura y gramática se repite en la imposibilidad de distinguir entre dos funciones lingüísticas que no son necesariamente compatibles. Parece que, en cuanto un texto sabe lo que enuncia, sólo puede *actuar* engañosamente, como el deshonesto hacedor de leyes del Contrato social, y si un texto no *actúa*, no puede enunciar lo que sabe. El distingo entre un texto como narrativa y un texto como teoría también pertenece a este campo de tensión (AR, p. 270, énfasis mío).

Este mismo tiempo nunca es, nunca habrá sido y nunca será *presente*. De Man habla más tarde sobre esa "ausencia de un *état présent*" en la aporía rousseauniana de la promesa y en la impostura como promesa, sin ninguna congregación posible en la forma del presente. Esta disyunción es la ley, el texto de la ley y la ley del texto. La promesa prohíbe la congregación del Ser en presencia, siendo incluso su condición. La condición de la posibilidad e imposibilidad de la escatología, la alegoría irónica del mesianismo.

(...) (1) *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust* (New Haven: Yale University Press, 1979), p. 173. (Las nuevas referencias a este texto figurarán entre paréntesis por AR y número de página).

Tomado de *Memorias para Paul de Man*. Jacques Derrida. Trad. Carlos Gardini. Gedisa. Barcelona, 1989, 248 págs. Alrededor de A

Las amistades discretas

Secamente, *Memorias para Paul de Man* recopila tres conferencias pronunciadas por Jacques Derrida en marzo de 1984 como homenaje a Paul de Man, su amigo, muerto el 21 de diciembre de 1983. Además, la edición española incluye un apéndice: se trata de un artículo escrito por Derrida en defensa del que fue su amigo, cuando en 1988 fueron sacados a la luz una serie de artículos que habría escrito el belga, al comienzo de la segunda guerra, entonces fascinado con la nación alemana y sugiriendo maneras de resolver el problema judío. Derrida sale a defender a su amigo muerto no tanto de sus propias palabras, de sus propias estremecedoras palabras, sino "de la ignorancia, el simplismo, el afán sensacionalista y venenoso que ciertos periódicos norteamericanos exhibieron en este caso". Derrida alude al *New York Times*, el *New York Review of Books*, *The New Yorker*, el *Newsweek* y el *Wall Street Journal*, esos pasquines.

Curiosamente, hasta el momento no hay una sola línea de De Man traducida al español. Sabemos que, trasladado a Estados Unidos, el belga fue lentamente construyendo una sólida carrera académica y un cierto prestigio como teórico de la deconstrucción, filial norteamericana. De ahí su amistad con Derrida, de ahí, también, el rencor de los medios antes enumerados: la influencia se paga. La obra de De Man incluye dos "grandes libros": *Blindness and Insight* (1971), un ensayo sobre la retórica de la crítica contemporánea desde Lukács hasta Derrida, pasando por Blanchot y el *new criticism* anglosajón y *Allegories of Reading* (1979), una serie de estudios sobre Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust. Además, el "texto demaniano" incorpora una cantidad innumerable de artículos entre los que se destaca "Autobiography as De-facement" (1979). Por alguna razón, por alguna saludable razón, los académicos de habla hispana, pero especialmente los argentinos, se han abstenido de comprar completo el paquete deconstructivo —Derrida, bueno, en fin, ya se sabe, escribe en francés. ¿Pero De Man? Demasiado preocupado por la alegoría, la prosopopea, la retórica y los géneros. Un poco, cómo decirlo, demasiado académico, demasiado rígido, hasta algo fúnebre, ¿no te parece? Ahora, Gedisa viene a traducir *Memorias para Paul de Man*, pensando seguramente antes en el pequeño escándalo de los textos progermánicos del deconstructivista (sucursal USA) que en, digamos, su influencia teórica.

Conmovedoramente, he aquí la deconstrucción, he aquí Derrida, esta vez en relación con Paul de Man, en relación con la memoria, el luto y la pena por la muerte de Paul de Man, el amigo muerto de cáncer (*tumeur, tu meurs*, dice Derrida con esa tontería que debe ser en él casi compulsiva). Y he aquí la deconstrucción y Paul de Man en cuestión,

por que cuando era joven, durante la segunda guerra, de Man habría escrito artículos abiertamente progermánicos y resueltamente antisemitas. Se podría comentar la lectura que Derrida hace de los textos de su amigo, alrededor de la memoria ("Paul de Man, gran pensador y teórico de la memoria", dice Derrida), pero es que hay tanta pena, tanto discurso funerario en las palabras de Derrida, y en el artículo que en esta edición acompaña las conferencias, que este tema aparece desdibujado. Memoria, sí, pero especialmente memoria del amigo, desesperación por la muerte del amigo, impotencia ante la desaparición, primero, y ante la indefensión, después. ¿Cómo defender la memoria del amigo? parece ser la pregunta, por momentos patética, por momentos heroica, que Derrida se hace. O también: por qué el amigo muerto deja impotente (podría pensarse: la impotencia de la muerte, la cancelación, la imposibilidad) al amigo vivo, que no puede defender al otro de las palabras que alguna vez pronunció y de las que Derrida nada sabía: "Uno ve que la solución del problema judío que apuntaría a la creación de una colonia judía aislada de Europa no implicaría, para la vida literaria occidental, consecuencias deplorables. Esta perdería, a fin de cuentas, unas pocas personalidades de mediocre valor y continuaría, como en el pasado, desarrollándose de acuerdo con sus grandes leyes evolutivas". ¿Qué amigo era el amigo muerto, la pregunta punzante, para haber escrito en 1942 algo semejante, para no haber dejado huella de aquel pasado en su discurso de madurez, y, sobre todo, para abandonar a su amigo en la ignorancia de su historia? ¿Qué clase de amigo era el amigo muerto, qué circunstancias rodearon su juventud, lo obligaron (o le permitieron) abandonarse al amargo sueño germanófilo, qué secretos terrores lo impulsaron a equivocarse (porque eso está claro: De Man se equivocó) tan abyectamente? Y también: alguien que tan mal entendió la guerra, ¿puede merecer algún crédito en sus otros análisis? Por una vez, Derrida es claro: trata de comprender y explicar lo inexplicable, trata de salvar la memoria de su amigo, de su amistad, del horror que implica no saber con quién estuvo hablando tanto tiempo. Trata de explicarse por qué el amigo lo dejó sin argumentos, a alguien que comienza sus conferencias diciendo: "Nunca supe contar una historia" o, lo que es lo mismo, *sólo he tenido, siempre, argumentos*. Y ahora, hasta eso se le niega.

No es sorprendente que Derrida, últimamente, haya decidido atacar con su lupa los fervores y misterios de la amistad, esa práctica antiquísima que según Blanchot también observaba a Foucault en sus últimos días. Es en memoria, y es con pena como *Memorias para Paul de Man* fue escrito. Y es cierto que Derrida no sabe contar historias. Si así fuera, podría haber pensado en una especie de Clitizén Kane, en una historia que termina mal porque en ningún momento hay dos amigos emborrachándose juntos, alternando los "¡Hermano, te quiero tanto...!" y los "¿Sabés una cosa?". Ay de las amistades discretas; ay de la memoria y el luto por los amigos muertos.

Daniel Link.

Al escribir para el público, sólo deberíamos emplear un estilo libre y desenrollado, sin servismos de la demostración rigurosa, del trabajo sistemático, más que como un simple apoyo (Novatis).

Oración por Owen. John Irving. Trad. de Iris Menéndez. Tusquets.

Barcelona, 1989, 513 págs.
Alrededor de A 175.000



de qué hablar (antes de hablar) es simplemente saber cuáles son los elementos inevitables de la historia. Y los personajes que están marcados por el destino, a diferencia de los personajes que sobreviven a todo, estas víctimas, son el pivote mismo de la historia. Es un insulto hacia la vida de los que son víctimas, de los que realmente sufrieron, leer hoy una novela que no contenga víctimas. Una novela sin efusión de sangre, sin violencia, sin por lo menos una separación o un duelo, es una diversión banal. Y yo no banalizo la diversión: una novela debe ser divertida. Debe ser dolorosa y divertida".

Lo que Irving no dice es que una historia, una buena historia, o, incluso, una historia extraordinaria, puede ocurrírsele a cualquiera; la cosa consiste en aquello que Caruso llamaba el "como se canta". Irving es el mejor tenor de la historia de la ópera norteamericana. Irving canta con un flujo de voz patético y profundamente controlado que llega con claridad hasta el más lejano rincón de la sala. Cuando la función llega a su punto culminante él infla el pecho y libera sus pulmones en un espléndido alarde de potencia vocal que ningún lector olvidará jamás. Quienes consideren la literatura como una modalidad deportiva comprenderán entonces por qué este hombre goza de tanta fama.

Irving trata al lector como si fuera un niño. Empieza por apoderarse del mundo; luego lo contempla, y entonces pasa a ocuparse de una existencia concreta, se apodera del detalle. Oración por Owen recuerda la advertencia del padre que deja salir a su hijo a la calle diciendo: "¡Presta atención!". Entonces los objetos se animalizan, la muerte se vivifica, la vida se manifiesta. El oficio de Irving consiste en "revelar", revelar que la vida es inevitable y que debemos estar atentos, al acecho de lo inevitable, a la espera de lo inesperado, para que podamos así evitar los desastres. Es "humano" en el sentido en que lo era Samuel Johnson cuando decía que escribía para la diversión y la educación moral de sus lectores. Irving es una máquina de inventar historias, pero el acto de inventar historias no difiere mucho del de procrear hijos con el fin de que a uno lo mantengan. Una cosa es vivir de la historia y otra muy distinta vivir para la historia, cavándole —como John Irving— una tumba digna.

El argumento de este libro es simple y no tardará en ser perseguido por el repertorio del cuadro "psi". Jugando al béisbol, Owen, un niño extraño y enclenque, batea una pelota que va a dar en la sien izquierda de la madre de John, el narrador, matándola antes de tocar tierra. De ahí en más, Owen, el "pequeño santo", el "instrumento de Dios", el "Nuevo Cristo", el "Príncipe de la Paz", ejercerá de por vida una fascinación total sobre los actos y sentimientos de John, no sólo no considerándose culpable de su acto, sino convenciéndolo de que esa muerte era "previsible" e incluso "necesaria". Creo que eso es todo.

Oración por Owen (la simplificación del título no tiene sentido; en realidad debería llamarse "Una oración por Owen Meany") es sumamente entretenida y legible, tiene el ritmo más ágil que Irving es capaz de lograr, es lineal y directa y todos los personajes son agradables y simpáticos. Y como es fluida y ligera la trama se mueve hasta su resolución, coherentemente, de la A a la Z; es un libro con total ausencia de dificultades. Pero, a pesar de que la lectura resulta mucho más fácil que la de otras novelas del autor, requiere más atención y capacidad reflexiva. Supongo que esto hará que la novela se malentienda y John Irving sea tildado de simplista, como ya le ocurrió a otros autores, Vonnegut por ejemplo. Como es una novela fácil de leer la gente pensará que fue fácil escribirla.

Ya estamos acostumbrados a que cada nueva novela de Irving sea mejor que la anterior. Eso lo prueba el hecho de que mucha gente ya se olvidó de que Irving es el autor de El mundo según Garp. En Oración por Owen nos habla de lo que puede pasarnos si no prestamos atención. Que sirva de lección a los niños.

Guillermo Piro

Efectos personales.

Francesca Duranti. Trad.

de Atilio Pentimalli

Melacrino. Seix Barral.

Barcelona, 1989, 150 págs.

Alrededor de A 32.000



"Seix Barral propone una lectura fascinante", dispone la promoción de Efectos personales de Francesca Duranti. Es verdad que hay libros que queman las manos y se leen con fruición. También es verdad que hay libros deplorables. Entre ambas posiciones está la de aquellos que sin fascinar tampoco disgustan. Atemperando los ánimos editoriales, sería mejor sugerir para la novela de la italiana un justo intermedio.

Lo que sucede en la novela es que el nombre de la protagonista era Valentina Barbieri pero ella recién se da cuenta de eso cuando su flamante ex marido se lleva la chapa con su nombre (el de él) de la casa que compartieran. Al vivir como una profanación el quedarse sin ese nombre que creía propio se ve compelida a naufragar en la nada. La existencia, para Valentina, está emparentada inescindiblemente con la posesión. Descubrir que no ha tenido nada verdaderamente propio la impulsa a la búsqueda de efectos personales que, contentiéndola, la definan. Ser, tener y nombrarse son, ahora, sus imperativos.

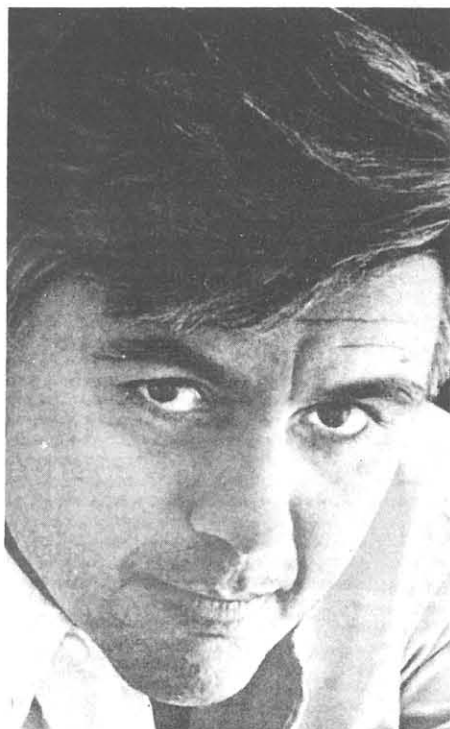
Desorientada, en un mundo que sólo quiere ofrecerle opciones polarizadas, pretende satisfacer sus interrogantes con el equilibrio. Y la respuesta también está asociada a un nombre: el de Milos Jarco, novelista "del otro lado de la cortina" que, mimado por Oriente y Occidente, parece haber encontrado la clave encaramándose en el filo de las dicotomías. Valentina emprende el viaje hacia la tierra de Milos Jarco para, a los treinta años, comenzar a forjarse una historia.

Hasta aquí la novela no deja de ser un relato corriente de mujer desconcertada por mezclar, por fin, con la historia de una falsificación. El enigma metafísico que desbordó a Valentina va canalizando en un enigma cuasi policial ante la imposibilidad de acceder a Milos Jarco en persona. Silencios, misterios y espías (tan caros al imaginario capitalista sobre el comunismo) se confabulan para confundir los límites entre la ficción y lo real.

Develar el enigma Milos Jarco en esta reseña es hacerle perder a la novela lo único por lo que puede ganar. Reiterativa cuando se ensaña con la situación que accorrala a la protagonista, la novela agasaja con el alivio al encarrilarse por un rescuismo más interesante. Porque, además, la historia individual, en Efectos personales, sólo encuentra su forma si se narra contra o para alguien. Parecería ser un arma de escritura femenina que, a pesar nuestro, tantas escritoras se afanan por confirmar. Así es que, en este caso, el ex marido o la madre son interlocutores intermitentes del relato. Y, como es una historia que procura forjar una existencia, hace uso de los modelos para condicionar las elecciones. Se insiste tanto en la falocracia o en el feminismo que uno termina por descontar que, sin sus idearios tan enconada y maniqueamente esbozados, muchas mujeres quedarían sin posibilidad de escribir media línea.

Y para terminar con la promoción de "la mejor novelista italiana del momento" (¿tal vez porque se ha alzado con algunos premios para La casa del lago de la luna, de 1984?) el anuncio de Efectos personales como "una nueva manera de recuperar la ilusión del amor" no pasa de un ardid para capturar románticas lectoras. Por suerte para la novela, su autora y sus lectores, se trata de otra cosa, a pesar de todo.

Adriana Amante



Verdaderamente hay que romperse la cabeza para decir algo de un libro de John Irving. Uno se siente como el cartógrafo al que encomendaran la realización de un mapa del mundo a escala del mundo. Irving posee la fuerza de ese revólver que con sólo desenfundarlo permite obtener lo que uno quiere, sólo que a él ni siquiera le hace falta desenfundarlo: todos sabemos que lo tiene. Está por encima de cualquier elogio. En todo caso es el único escritor que puede hoy día soportar sin equivocación el calificativo de "humano". Dentro de unos años se dirá Owen Meany como hoy decimos Oscar Matzerath, o, mejor, diremos John Irving como hoy decimos Günter Grass. Parece que después de meditarlo mucho tiempo Irving decidió no seguir tomando en broma lo trágico sino, por el contrario, tomar seriamente lo cómico. Oigámoslo: "Una novela es una búsqueda de lo inevitable en el seno de una historia, una búsqueda de muchas víctimas, o de una sola. Aquel que piensa que todo es accidente, debido al azar, no será nunca novelista; aquel que no busque, entre sus distintos personajes, quiénes son las víctimas, no será nunca novelista. En una novela hasta lo accidental debe parecer inevitable. En todas las historias importantes los grandes movimientos son inevitables; saber

RECIENVENIDOS



Metrolandia. Julian Barnes. Trad. de Enrique Juncosa. Anagrama. Barcelona, 1989, 237 págs. Conocido y celebrado mundialmente por El loro de Flaubert, su segundo libro, Barnes se presentó en sociedad con

esta novela, ganadora del Premio Somerset Maugham 1980. Jugada fundamentalmente hacia un registro humorístico, Metrolandia es el relato de la iniciación de dos jóvenes ingleses. Uno de ellos, el narrador, transitará desde la rebeldía adolescente hacia una razonable felicidad; su compañero, en cambio, virará hacia un escepticismo amargo, no exento del resentimiento de quien sabe que no ha triunfado.

Siete pasos hacia la traición.

Michael Hartland. Trad. de Lilian Schmidt. Javier Vergara. Buenos Aires, 1990, 348 págs. Bill Cable, embajador británico en Viena, es un blanco perfecto para los soviéticos, quienes desean información acerca de una misión secreta que Occidente está intentando llevar a cabo. En Polonia. Para ello, los soviéticos extorsionan a Cable de dos modos: secuestran a su hija de 19 años y la encierran por una supuesta cuestión de drogas; por otro lado, amenazan al embaja-

dor con denunciar una improbable delación que él había cometido estando cautivo en Vietnam. Rodeado de enemigos entre sus compañeros del Departamento, Cable no puede recurrir a nadie y, para colmo, comienza a sospechar que su amante israelí es agente de la KGB. El autor fue durante veinte años miembro del cuerpo diplomático inglés y también del servicio de inteligencia. Su obra se ha comparado nada menos que con la de John Le Carré y la de Len Deighton.

Cuentos de Eva Luna.
Isabel Allende.
Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 283 págs. Alrededor de A 42.000



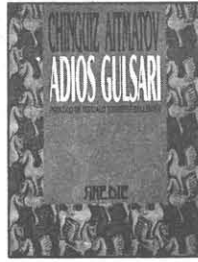
"Qué duda: abyecciones inadmisibles (no tan Reales pero con regalías) que iban aconteciendo en esos países — hijos de la Madre Patria— pero tropicales, casi espurios, híbridos y ebrios de mulataje y Amazonas. Como quien dice: latinoamericanos. Y muy distante (donde la intangible caballería —o feminidad— hispanas, por heterodoxas alquimias con aztecas, cocodrilos, Machus Pichus, genoveses, samuros, vudús, palmeras, cangaceiros, culíes, moishes y Zapatas, se habían, fracamente, 'degenerado'). Así supo contornear David Viñas los alcances de un conglomerado narrativo con altibajos, acotando que lo que primero hace bum después suena crash, si bien el segundo y estentóreo ruido es indiferente a zonas —a menudo académicas y siempre editoriales del hemisferio norte— que siguen pidiendo más y más al buen salvaje.

La ontologización de lo que alguien esbozó como poética —más precisamente Alejo Carpentier— benefició a todos los que en ella quedaron envueltos. Si hasta los infaltables dictadores adquirieron ribetes pintorescos que los hicieron seductores a las consumidoras que podían leer a la distancia (¿quién pudiera dominar tal primitivo!). El autor de Los pasos perdidos (de lo mejor y menos vendido del escaparate) halló en América una identidad de contextos —raciales, políticos, económicos, étnicos, etc.— cuya profusión sólo podía expresarse estéticamente con un abigarramiento sintético que diera cuenta del común denominador. Elevada a programa la idea, se lavaron las diferencias sin que importara el hecho de que —como dijera el otro infante y cabrero cubano— un mexicano es español con indio mientras que un cubano es español con negro. Todo aquello ostentaba una determinada concepción de la literatura: sinceramente —si de poéticas se trata— Isabel Allende declara en la solapa de sus libros que ha querido "contar la tragedia de este torturado continente". Inclusive, alguna vez, dijo ser una periodista que escribía, ya que su fuente de información serían las crónicas de los diarios. Claro que la escritora ha resultado más parca en lo que a otras inspiraciones se refiere. Los 23 Cuentos de Eva Luna rezuman fastos colombianos. Pero, como al zar lo que es del zar, la sola conjura de los sentidos en medio de delirios climáticos, hipérbolos sinestésicos y fárragos profusos no incita por sí sola a las apariciones y los encantamientos. Si la ensalada real maravillosa abrazada al folletín no llega a tocar alguna otra cuerda más allá de la ágil pluma periodística, los sinsabores se amontonan. Atendiendo al número de ventas con que el libro se promociona, es válido considerar, además, que la descripción de mundos paupérrimos ha constituido la mayor atracción de la literatura de cordel. La obvia ambigüedad de la denuncia.

Eva Luna aparece en la novela homónima como una mestiza que gusta de narrar historias con tan buena suerte que —influjos vargasllosoes mediante— termina como libretista de T. V. Los cuentos recientemente publicados vendrían a ser sus fabulaciones, en las que vuelven a circular los personajes de Agua Santa, suerte de Macondo donde se mezclan los aires del Tírol con humedades caribeñas. Las guayabas y los mangos, los dictadores extravagantes (burda metonimia), los niños anormales y los rumores de los indios entre las hojas se condimentan con erotismos femeninos como un efecto más del pintoresquismo climático. A pesar del dolor del exilio, toda América pasada por el colador tropical.

Roxana Pérez

Adiós Gulsarí. Chingiz Aitmatov. Trad. de J. Vento. Ediciones B. Barcelona, 1989, 217 págs. Alrededor de A 22.000



El viejo pastor bolchevique Tanabái y su caballo Gulsarí, también viejo y bolchevique, atraviesan a paso lento la nevada estepa rusa. Los abruma el cansancio de toda una vida y en la inmensidad impenetrable de la noche el noble bruto fatiga sus últimos kilómetros. Gulsarí agoniza. Es el fin. A la vera de la carretera desierta el anciano campesino velará la postrera noche de su jamelgo. En las tinieblas la nostalgia calienta como un tibio abrigo y los recuerdos de tiempos idos acuden a la memoria en manso tropel. Lejos han quedado los épicos tiempos de la socialización y la guerra; el sistema no da cabida a sus olvidados forjadores. Ahora, solo y humillado, Tanabái ha sido expulsado del partido por burócratas stalinistas que sólo son eficientes a la hora de reprimir y censurar. El hombre viejo y el viejo caballo son ya reliquias de una época heroica. Pero son, también, el dedo acusador de la historia.

Así de aburrida es esta novela de Chingiz Aitmatov (Kirguizia, 1928, redactor de *Pravda* y *Novi Mir*, varios relatos y novelas en su haber), Premio Nacional de la URSS en 1967.

La estrategia estética de *Adiós Gulsarí* se limita a reeditar el eterno tema del campesino sometido y obligado a vivir en condiciones infrahumanas. Primero siervo, luego liberto y ahora ciudadano soviético, el campesino será siempre un pobre campesino, así como el patrón será siempre patrón, se trate del Estado o del zar. Porque, para esta gente, el Estado no es más que una abstracción que sólo impone deberes y contribuciones.

El razonamiento de Aitmatov pretende demostrar que la revolución comunista ha terminado por mantener la continuidad de una inveterada política de explotación. En este punto, la crítica constructiva se da la mano con lo reaccionario; porque frente al progreso deshumanizado *Adiós Gulsarí* apela a una tradición que, en sus páginas, sólo alcanza para construir un vetusto fresco pastoril, salpicado aquí y allá por descripciones costumbristas de la vida al aire libre, relatos pintorescos acerca de festividades rurales y juegos campestres y largos catálogos didácticos sobre el pastoreo de ovejas en época de preñez, en las heladas montañas centroasiáticas.

Este lirismo rudimentario de Aitmatov encuentra su expresión más acabada en la *naïf* humanización de Gulsarí: "Cuando la yegua se alejó, Gulsarí la siguió con la mirada hasta que su sombra se desvaneció en la gris oscuridad de la margen opuesta. De los ojos del potro brotaron las lágrimas. Guresas como gusanos, rodaban por su jeta y caían silenciosamente al suelo. Gulsarí lloraba por primera vez en su vida".

En cambio, cuando se trata de diseccionar los caracteres de sus personajes, el relato prefiere exhumar el determinista bisturí del naturalismo. En esa óptica científicista, la escritura se vuelve instrumento de una esquemática taxonomía en la que los dirigentes políticos son siempre malos y perversos y los campesinos son gente sencilla y laboriosa.

Tal vez *Adiós Gulsarí* haya tenido algún mérito hace veinte años, cuando fue publicada en la URSS. Hoy, una estrategia editorial intenta adjudicarle un carácter precursor del boom de la perestroika; pero esta tardía actualización, en lugar de subrayar su valor profético, hace más ostensible su decrepitud.

David Oubiña.

Efectos especiales. Sara Karlik. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1989, 156 págs.



Leer un libro de cuentos supone un primer momento de dispersión y un segundo momento de trenzado. Supone, además, un descubrimiento. Ese primer momento crítico del descubrimiento es la emergencia de un núcleo de sentido, de una especie de punto de condensación, a partir del cual puede constituirse una serie. Es el primer texto que surge en la lectura y que además puede escribirse. Cuando se arriba a un espacio de síntesis en el cual la lectura puede cerrarse en una línea, en una fórmula de cuatro o cinco palabras, se llega a una marca de sentido y se escribe. Esa marca es un portador de información, un emergente que informa un estado de lectura y organiza los diferentes datos del sistema. Entonces comienza un trabajo de diseño y construcción para llegar a un corpus. Esto es, a un estado donde ya es posible hablar de objeto y de límites. Cuando se definen los espacios y se trazan las fronteras, podemos hablar de una política de la lectura, de un acto y de una actividad.

Desde luego esto no es lo que se hará aquí con *Efectos especiales*, el último volumen de cuentos publicado por Sara Karlik. Pero sí constituye una serie de reflexiones generadas por este conjunto de veintiocho textos, subdivididos en cuatro partes de siete relatos cada una y enmarcados adecuadamente por su título. Dentro de una serie acotada pero diversa de estrategias, hay dos momentos que definen la escritura de S. Karlik: un núcleo sorpresivo, una célula que genera el texto y que produce su "efecto especial" y una severa economía de palabras. La lengua de Karlik es una lengua austera, por momentos inquietante y por momentos ineficaz. También exacta y borgeana, en un límite donde se cuenta cada vez menos y se nombra cada vez más.

Sabemos que los textos generan sus propias sociedades, sus espacios distributivos, sus lugares. Las ficciones escriben un estado de las cosas, pero tienen la potencialidad de escribir un estado futuro. Dicen más y trabajan con un excedente que es su resto permanente y definitivo. Parte de esto se lee en la línea de Flaubert, que es el epígrafe y el marco de todo el volumen. ¿Por qué Flaubert? Evidentemente por dos palabras que sellan esta alianza: borrado y escritura. La genealogía no podía ser otra, ya que en Flaubert se lee una concepción casi artesanal de la frase. Nunca se tacha lo suficiente, nunca hay suficientes palabras borradas: hacia atrás y en el epígrafe se encuentra Flaubert. Más acá y en el límite interior de los cuentos, el nombre de Borges.

Para que haya algo que contar, para que haya relato en los textos de Sara Karlik, tiene que haber una alianza en la base. Un núcleo extraño asociado a un sistema de nombres arcaicos. A partir de ese infinito anterior, se escribe la irrupción de un núcleo que desencadena un corpus de ficciones. En ocasiones, por ejemplo en "Lugar de ánimas extrañas", el núcleo se desdobra y vuelve a operar en el último límite del cuento. Quiebra la alianza y produce una diferencia permanente que deja a un relato siempre a las puertas de otro. Entonces escribe un infinito futuro.

Fernando Murat



ESTEFANO & GIRON

CONSULTORA EN RECURSOS HUMANOS Y ORGANIZACIONES

URUGUAY 654 OF. 407
(1050) CAP. FED.

T E L. 40 - 9182
P A R T. 801 - 6810

EL DIVORCIO: Crisis vital de la familia
Su resolución adecuada —evitando juicios largos, costosos y desgastantes— permite el crecimiento de todos los involucrados.
Dra. LUISA SZMUKLER- Abogada
Especialista en Dcho. de Familia
Sucesiones-Divorcios-Alimentos-Visitas-Tenencia

Avda. Callao 449, 12 "A"

40-6768/46-1752